

سهيل بديع بشروئي

وليم بتلر ييتس

بدأت الأوساط الأدبية في إنجلترا منذ أعوام قلائل تولي اهتماما بالغا بأعمال الشاعر الأنجلو إيرلندي وليم بتلر ييتس. وبدأ النقاد الذين ولوا وجوههم شطر إليوت وأودن ولورانس فترة طويلة من الزمن يحدون في ييتس وشخصيته الفذة لونا فنيا يختلف كل الاختلاف عن معاصريه من الشعراء الذين كتبوا بالانجليزية. وبدأت جملة إليوت الخالدة التي وصفت ييتس بأنه «أعظم شاعر في عصرنا» تظهر في أكثر من كتاب وتتخذ طابعا جديدا يختلف عن الموقف السابق لمدارس النقد العديدة لإزاءه في الماضي غير البعيد.

وليس القصد هنا تقديم دراسة مستفيضة عن انتاج ييتس المستفيض، بل هدفنا أن نعرض لأهم مؤلفاته الشعرية فقط. فالحديث عن ييتس ليس من الأمور السهلة نظرا لتعدد نواحي فنه وزخرفة الحياة عنده وعمق فلسفته وسعة الأفق الذي يسبح فيه خياله. فعلينا إذا أن نتقن بلمحات خاطفة من أدبه الرفيع وفلسفته العميقة، دون أن نتطرق إلى الحديث عن مسرحياته الشعرية الرائعة التي تبلغ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية، أو إلى نثره الرفيع البديع، مكتفين بالتعرض إلى شعر ييتس المتنوع الطعم واللون والمتميز بالعمق والدقة على نحو فريد بين شعر عصره.

يبدو لنا أن مكانة ييتس الحقيقية وأثره الفني والأدبي على تطور الشعر الانجليزي الحديث من المسائل التي لم تتضح بعد، ولن نعجب إن طلعت علينا السنوات القادمة

وليم بتلر ييتس

بأبحاث عديدة ودراسات مستفيضة تبين أثر ييتس الهائل على الشعر الانجليزي الحديث. وليس هدفنا هنا كما يبتنا من قبل أن نتحدث عن مكانة ييتس وأثره على هذا الشعر، ولكننا في عرضنا السريع لأعماله لا بد وأن نلمس بعض مناحي فن الشعراء الانجليز الذين عاصروه. وما دمتنا قد أشرنا إلى مكانة ييتس وأثره في تطور الشعر الانجليزي الحديث لا يضيرنا من أن نشبه تطوره كشاعر وأديب بتطور ذلك الشعر بصورة عامة شاملة. فالواقع أن أعمال ييتس تعكس لنا صورة رائعة لتطور الشعر الانجليزي الحديث من حين الرومانتيكية إلى ثورة التحرر الفني التي ميزت السنوات التي سبقت عام ١٩١٤، ومن مولد المذهب الواقعي في الشعر الحديث إلى مرحلة الاهتمام بالتعبير تعبيراً موضوعياً وتصوير عالم الواقع كما هو. وكان لا بد لييتس أن يتأثر بمعاصريه من شعراء الانجليز، إلا أن عبقريته الفذة تظهر جلية في الموقف الذي اتخذته من هؤلاء. فقد أدرك بمصافته وحسه مواطن الضعف الفني عندهم، ومن ثم جاهد في أن يطهر شعره من مواطن الضعف تلك ومن كل ما ينتقص من فنه. وقصة تطور الشعر الانجليزي الحديث قصة معروفة لا داعي للافاضة في سردها. ففي أواخر العقد الأول من هذا القرن، بدأ عدد من الشعراء، وعلى رأسهم إزرا باوند، يحسون بضرورة تجديد أسلوب الشعر، وسعوا إلى استبدال التعابير الشعرية البالية البعيدة كل البعد عن حقائق الحياة المعاصرة ومطالبها بتعابير جديدة. ولم يشذ عن هؤلاء ت. س. إليوت الذي تأثر هو وييتس تأثراً بالغا بآراء باوند ومحاولاته الفنية، وسرعان ما تبع هذا الاحساس العميق بضرورة تجديد أسلوب الشعر ووسائل التعبير الفني ظهور ذلك الأسلوب الجديد الذي أطلق عليه رواد الشعر والأدب آنذاك «أسلوب التخاطب العام» أو «لغة الكلام العادية» وهو الأسلوب الذي ميز شعر ساسون وروزنبرج في لهجته الخائفة الغاضبة وشعر ويلفرد أوين في حسرته الفاجعة. ووصلت خيبة الأمل التي أحس بها عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى الذروة في قصيدة إليوت الخالدة «الأرض الخراب»، وفي الاتجاه الذي تمثل في ما كتبه د. ه. لورانس من إعادة تأكيد القيم الفطرية المتصلة بالجنس والدين، ثم في الاتجاه الذي تمثل في شعر إديث سبتويل من التجاء إلى التلميح المفرط وخلق عالم من الجمال قائم بذاته. ولكن العقد الثالث من القرن العشرين رأى إتجاهاً إيجابياً. فن جهة أكد إليوت لإيمانه بالمسيحية وشاركه في ذلك عدد من معتنقي مذهبه، بينما خرج

وليم بتلر ييتس

علينا ييتس بمذهبه الخاص الذي كان مزيجاً من المسيحية المتحررة ومن فلسفة الصوفية وفلسفة جورج مور. ومن جهة أخرى بدأ الدافع السياسي الاجتماعي، الذي ظهر نتيجة لأبحاث فرويد وفلسفة كارل ماركس، في تحريك عدد كبير من الاتجاهات. فقد مجد كل من فرويد وماركس مبدأ الأخوة الإنسانية وفكرة خلق مجتمع لا تفرق أجزاءه التعصبات الطبقية، وعبر كل منهما عن هذه الأفكار بصورة اتصلت اتصالاً وثيقاً بعالم المدن وعالم الآلة المعاصر، واستعمل كل منهما أسلوباً كان نتيجة الظروف الخاصة التي صاحبت ميلاد ذلك العالم الجديد، وكرر الاثنان الوعيد والانتذار وتنبأ بما ينتظر العالم من كوارث فظيعة إن فشل أهل الأرض في تحقيق مبدأ الأخوة الإنسانية وخلق ذلك المجتمع العادل الخالي من التعصبات الطبقية.

وقد يجد الباحث المدقق مجالاً للمقارنة بين تطور هذا الشعر الذي لخصنا قصته وبين تطور فن شاعرنا رغم ما ينطوي عليه تطور هذا الأخير من تباين واختلاف. فقد كان نتاج ييتس الأدبي في بادئ الأمر يعتمد على طبع شعري حالم وعلى انغماس في عالم الرؤيا والخيال البعيد عن عالم الواقع. ففي باكورة أعماله الشعرية عبر عن حنين شديد إلى ماضي أيرلندا، وإلى عصر البطولة من تاريخها الطويل، وإلى تخليد ذكرى أبطال ذلك التاريخ وعادتهم إلى الحياة في شعره. وقد سجل هذا الاتجاه عند ييتس المرحلة الأولى من مراحل تطوره، هذه المرحلة التي تمثلت في دواوينه الشعرية «تقاطع الطريق» (١٨٨٧) و «الوردة» (١٨٩٣) و «الريح بين القصبات» (١٨٨٩) و «رحلات أوشين» (١٨٩٩). ولعل أشهر قصائد ييتس في هذه المرحلة قصيدة «جزيرة لينسفري» من ديوان «الوردة» التي نلاحظ فيها هذا الاتجاه الحالم والحنين الرومانتيكي الشديد نحو ذلك العالم المأدب، كما نلاحظ أيضاً كيف يحاول الشاعر الهروب من عالم الواقع:

سأنهض وأذهب الآن، وأذهب إلى لينسفري

وهناك أبني كوخاً صغيراً من الطين والأغصان:

وسيكون عندي هناك تسعة صفوف من الفاصوليا وخلية للنحل صانع العسل

وأعيش وحيداً في وسط تلك الأشجار التي يملأها أزيز النحل.

وسأنعم بالهدوء هناك، لأن الهدوء يتقاطر ببطء

يتقاط من شاح الصباح إلى حيث يغرد الجُدُّ جُدُّ :

وليم بتلر ييتس

يتلعلع منتصف الليل هناك أما منتصف النهار في لونه الأرجواني يتوهج
والمساء تملؤه أجنحة الأطيش.

سأنهض وأذهب الآن، لأنه طوال الليل والنهار
يترامى إلى سمعي الصوت الخافت لمياه البحيرة وهي تغسل الشاطئ:
فعندما أقف في منتصف الطريق أو على الأرصفة الرمادية
أسمع ذلك الصوت في أعماق القلب.

وقد أثارت هذه القصيدة سخط الشاعر فيها بعد، وكاد أن يحذفها من دواوينه
الجامعة نظرا لشيوعها ومحاولة صغار الشعراء من معاصريه تقليد أسلوبه فيها والتسج على
منوالها. وقد شرح موقفه منها شرحا أخاذا في سيرته الذاتية بعنوان «سير»، وفسر ما
جعله يمج هذا النوع من القصائد فيها بعد. أما القصيدة الثانية التي تشارك «جزيرة
لإنسفري» في شهرتها، فهي تلك التي ترجمها عن رونسار الشاعر الفرنسي المشهور
والتي مطلعها «عندما تصيبك الشيوخوخة وتشيبين».

وقد اتجه ييتس وزملاؤه من أعضاء «نادي النظامين» في ذلك الحين إلى والتر بيتر وإلى
زعماء الرمزية من الشعراء الفرنسيين، وكان لأصدقائه أمثال آرثر سيمونز أثر كبير على
الاتجاه الرمزي عنده، فقد شحذوا خياله بما قصوه عليه عن حركة الرمزية في الشعر
الفرنسي آنذاك. وبالرغم من زيارته لباريس ولتقائه بزعماء تلك المدرسة، بقي مصدر
معلوماته الوحيد عن هؤلاء أصدقاءه من «نادي النظامين» نظرا لعدم اتقانه الفرنسية.
وفي «نادي النظامين» التقى ييتس بليونيل جونسون ودوسون، وهما الشاعران اللذان خلدهما
في سيرته الذاتية وفي شعره وقصائده. فقد عاونه هذان وزملاؤه من أعضاء النادي في
معرفة التيارات الأوروبية المختلفة، وساعدوه على الاتجاه نحو نظرية جديدة في الشعر.
ويظهر الأثر الفرنسي في شعر ييتس جليا ما بين ١٨٩٠ و ١٩٠٠، حين أعلن عن
إيمانه بملازميه ومذهبه الأدبي، وصرح في إحدى قصائده أن في «الكلمات وحدها هي
الخبر الأكيد». أما أثر بيتر فيظهر جليا في اتفاه مع هذا في أن «الفن ما هو إلا عالم
الأحلام».

وقد أثر طبعه الحلم آنذاك في قصائد الغزل التي كتبها وعبر فيها عن حبه لمود جون،
الفتاة التي ألهمت خياله فوصف جمالها بأنه جمال الملكات ورمز لها برموز مختلفة. وقد اتسمت

وليم بتلر ييتس

تلك القصائد بلون خيالي بعيد ومثلت لنا أشباحا جميلة تركت الجسد وطافت في عالم حالم أثيري. وقد عبر عن عاطفته الجياشة وعشقه العارم لمود جون بشكل لا يترك إلا أصداء أثيرية خافتة، ترجمها ييتس إلى ميثولوجيا خاصة ورموز بعيدة العمق صعبة الفهم عويصة التحليل. فهو يتخذ من الوردة رمزا لمعشوقته ويربط بينها وبين هيلانة طروادة، ثم يذهب إلى تصوير الطبيعة الساحرة لوطنه أيرلندا ويدخل عناصر الطبيعة إلى رمزته هذه لتعاونته على نقل شعوره الذي يتلخص في حنينه الشديد إلى معشوقته وإلى فشله الذريع في الوصول إلى قلبها. ولكنه في كل هذا لا ينجح إلا في خلق أثر في غامض يوحي لنا بأنه لا يزال يكتب بأسلوب كتاب السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر وبأنه شاعر رومانسي متخلف في حساب الزمان. غير أنه استطاع أن يخلق أسلوبا خاصا أتاح له أن ينظم القصيدة الكاملة في جملة واحدة. ولعل أبرز مثل لهذا الأسلوب وللاتجاه الرمزي الذي أشرنا إليه هي قصيدته «يلوم الكروان» من ديوان «الريح بين القصبات»:

كف أيها الكروان عن نواحك في الهواء،

أو للمياه فقط في الغرب،

لأن نواحك بعيد إلى ذاكرتي

عيونا أذبلها الهوى وشعرا كثيفا طويلا

هز على صدرى:

إن في نواح الريح ما يكفي من شر.

وبالرغم عن أن ديوانه «الريح بين القصبات» بشر بتفتح عبقرية شعرية جديدة وسجل كسبا شعريا رائعا لييتس بالقياس إلى شعر معاصريه من الانجليز، فإن مرحلة الانتقال عنده بدأت في ديوانه «في الغابات السبع» (١٩٠٣)، وبلغت ذروتها في ديوانه «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى» (١٩١٠)، وأعطت ثمارها البانعة حينها عاد فأكد نضوجه الشعري وعبقريته الفذة في ديوانه الذي نشره عام ١٩١٤ بعنوان «المسؤوليات». ولم تكن قصائد ييتس التي ضمنها ديوانه «في الغابات السبع» خالية من مواطن الضعف التي تأثر بها شعره في دواوينه السابقة ولكنها كانت المقدمة لما استطاع أن يبده فيها بعد. ولعل أبرز قصائد هذا الديوان التي تسجل تطورا في شعر ييتس هي قصيدة «لعنة آدم»:

وليم بتلر ييقس

جلسنا سويا في نهاية فصل من فصول الصيف ،
أنا وأنت وتلك المرأة الجميلة الوديدة صديقتك الحميمة
وتحدثنا عن الشعر .
تحدثت أنا فقلت : «قد يستغرق كتابة بيت واحد من الشعر ساعات عديدة
ولكنه إن لم يبد وكأنه نتيجة لحظة قصيرة من التفكير
ذهب جهدنا في عقد وفك كل غرزة من الغرز سدى .
وقد يكون من الأفضل الركوع على عظامك النخاعية
ودعك أرض المطبخ أو تكسير الحجارة
في كافة الظروف الجوية كفقير عجوز
لأن النطق بالألحان العذبة ووصلها بعضها ببعض
يتطلب جهدا أعظم من كل هذا ، ومع ذلك
يعتبر الواحد منا كسولا من قبل تلك الفئة الكثيرة الضوضاء
من أصحاب البنوك ومعلمي المدارس ورجال الدين ،
الذين يدعوهم الشهداء باسم العالم .»

وعندئذ

أجابت تلك المرأة الجميلة الوديدة التي من أجلها
سيجد أكثر من واحد أمي القلب
عندما يكتشف أن صوتها خافت وعذب
بقولها : «يكفي أن تولد الواحدة منا امرأة لتعرف —
رغم أنهم لا يتحدثون عن مثل هذا في المدرسة —
أنه علينا بالكدح لنكون جميلات .»
قلت : «يقينا انه لا يوجد شيء جميل
منذ أن ارتكب آدم خطيئته إلا ويتطلب للوصول إليه كدحا عظيما .
لقد كان هناك عشاق رأوا أن الحب يجب أن يكون
ممزوجا بالتأدب الرفيع لدرجة عظيمة

وليم بئتر ييتس

حتى إنهم كانوا يتهدون وينظرات عالمة يقتبسون أقوال
من سبقهم في الكتب الجميلة القديمة :
ولكن كل هذا أصبح الآن أيضا تجارة كاسدة.

جلسنا وقد خيم علينا الصمت عندما ذكرت كلمة الحب :
ورأينا نور النهار في جذوته الأخيرة يتلاشى
ورأينا في اهتزاز لون السماء الأزرق الضارب للخرصة
قرا قد بلى وكأنه صدفة
غسلتها مياه الزمن في ارتفاعها وانخفاضها
عند النجوم وتكسرها عبر الأيام والأعوام.

كان عندي خاطر واحد لأذنيك وحدك دون غيرك :
وهو أنك كنت جميلة وأنتي كدحت
لكي أحبك بذلك الأسلوب القديم السامي من أساليب العشق
وأن كل شيء بدا سعيدا ، ولكننا أصبحنا
كليلي القلب كذلك القمر الأجوف.

ونجد في هذه الأبيات ، مثلا ، اتجاها جديا نحو «الواقعية» ونحو «أسلوب التخاطب العادي» ، تلك الواقعية وذلك الأسلوب اللذان ميزا شعر ييتس فيما بعد بالإضافة إلى ما تضمنته هذه القصيدة من وصف دقيق للجهد الفني الذي يبذله الشاعر في خلقه والصناعة الشعرية المضنية التي يتطلبها ذلك الخلق. وقد ربط ييتس هنا بين الشعر والحب والجمال ، وقارن بين عملية الخلق في كل من هذه العوالم الثلاثة ، وأكد أنها فنون على الانسان في سبيل رفعها إلى العلا أن يكدح كدحا مستديما. ولم يقصر هذا على هذه العوالم فقط بل وسع هذا المعنى ليتضمن الحياة بأسرها.

وقد عبر ييتس في ديوانه «في الغابات السبع» عن خيبة أمله وفشله في حبه في قصيدتين رائعتين هما «حماقة الشعور بالسوى» و «لا تمنح القلب كله». ولا يمكن أن نخفى علينا مرارة ييتس في هاتين القصيدتين ، فقد ضربت مود جون بتوسلاته وبجبه عرض

وليم بثلر ييتس

الحائظ، وتزوجت عام ١٩٠٣ بضابط اسمه جون ماكبريد، فكانت هذه صدمة قاسية عبر عنها ييتس في هاتين القصيدتين وفي عدد من القصائد المريرة في ديوانه «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى» في سنة ١٩١٠.

ومرت الفترة ما بين ١٩٠٣ و ١٩١٠ دون أن ينتج ييتس إنتاجا شعريا ملحوظا. ولم يكن ديوانه «في الغابات السبع» كبير الحجم حتى أنه يمكن أن نقول إنه لم ينتج إنتاجا شعريا كبيرا أو ملحوظا منذ عام ١٨٩٩. وقد أمضى ييتس فترة السنوات العشر التالية في غمار الكفاح الدنيوي، فاستمر في نشاطه الذي بدأه قبل حين في مضمار تلك الجمعيات الأدبية التي ساعد على خلقها بين ١٨٩١ و ١٨٩٢ في لندن ودبلن، والتي كان هدفها إحياء التراث الأدبي الخالد لايرلندا، وهب نفسه لخدمة الحركة المسرحية الايرلندية التي كان هو مبدعها وروحها الوثابة وعقلها الخلاق، وهبّ يدافع عن قداسة الفن وحرية الأدب، وكرس جهده في الدفاع عن المبادئ السامية التي وضعها لحركة المسرح تلك ولفنه وأدبه، وخاض غمار معارك فكرية عديدة يجاهد في سبيل الأدب. وكان لهذا الاتصال المباشر بعامة الناس وبدوام الحياة وبالتعصب الديني والسياسي الذي عارض مبادئه الفنية السامية أبلغ الأثر على شخصيته كشاعر وإنسان. فلقد أتاح له هذا النشاط الخارق خبرة الحياة التي لم تكن من مقومات شخصيته الفنية قبل ذلك، كما أتاح له اتصاله بحركة المسرح التأثير بآراء أصدقائه وزملائه في ذلك الكفاح، وعلى رأسهم الليدي جريجوري وجون ميلنجتون سينج. ولكن أثر الأخير كان أبلغ وأقوى من غيره، نظرا لنبوغه الفذ في الفن المسرحي وللظروف التي أحاطت بحياته القصيرة المحزنة. هذا الأثر العام لنشاطه في هذه الفترة وأثر سينج الخاص عليه تفاعلا مع شخصية ييتس الفنية وساعده في تأليفه المسرحي. فقد نشر في مدة السنوات العشر تلك خمس مسرحيات شعرية كاملة وعددا غير يسير من المسرحيات الثرية. وتعد مسرحياته الشعرية هذه أروع ما كتب للمسرح الشعري الانجليزي في ذلك الوقت بشهادة ت. س. إليوت. وبين عامي ١٨٩٩ و ١٩١٠ عاد ييتس وراجع أعماله الأدبية كلها تمهيدا لنشر مجموعة أعماله التي صدرت عام ١٩٠٨، فحذف منها ما لم يتفق ومبادئه الفنية الجديدة التي بدأ يفسرها في مقالاته، وخاصة مجموعة مقالاته بعنوان «أفكار عن الخير والشر» في ١٩٠٣ ثم في مجموعة سنة ١٩٠٧ بعنوان «اكتشافات»، وتمكن من أن

وليم بتلر بيتس

يُجد موطن القدم في دوامة الشعر الانجليزي حينئذ. ولقد كان من حسن حظ بيتس أنه ترك الشعر فترة واتجه للمسرح لأنه كان قد بلغ في ديوانه «الريح بين القصب» أقصى ما يمكن أن يصله الشاعر الغنائي، وكان لزاما عليه، إذ أراد أن يخلق من موهبته الغنائية فنا خالدا، أن يطعم تلك الموهبة بواقعية الخبرة الانسانية، وأن يوفق بين الفكرة الفلسفية والصورة الشعرية، مع مراعاة وحدة القصيدة - الشيء الذي حققه بيتس في شعره بعد عام ١٩١٤. وقد وجد في المسرح المجال الذي تمكن فيه من تنظيم عناصره و إخضاعها للقيود الفنية التي لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها إن أراد أن يعطي لعمله معنى إنسانيا عاما. وقد عافت نفس بيتس هذه الفترة التي يمكن أن نتعها بأنها فترة الصمت الشعري والتي وصفها متألما في شعره ونثره ورسائله. إلا أنه تمكن أخيرا من التغلب على قسوة الانتاج الشعري الذي قال عنه إنه قد جمد عصارة الحياة في عروقه، وعبر عنه في قصيدته بعنوان «سحر ما هو عسير» في ديوانه «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى.

وبالرغم عن أن معاصريه رأوا في ديوانه الأخير هذا نهاية عبقريته الشعرية، فإن هذا الديوان سجل عند بيتس اتساع الأفق الفني، وبدء اعتياده على تجاربه كإنسان وفنان في خلق شعره، وإدراكه لمطالب الحياة. وفي رأينا، وفي هذا نخالف معظم نقاد بيتس، أن بدء التعبير عن شخصيته الانسانية يبدو في هذا الديوان وفي مجموعة مقالاته «اكتشافات» (١٩٠٧) وليس فقط في ديوانه «المسؤوليات» (١٩١٤) وما تلاه، رغم أنه يؤكد هذا الاتجاه بصورة أعم وأوسع وبأسلوب شعري أمتن وأفصح في شعره الذي كتبه بعد «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى. ومهما يكن من أمر، فإن العنوان الذي اختاره لديوانه «المسؤوليات» والعام الذي تم فيه نشره من الأهمية بمكان. فهنا نشاهد تبلور ذلك الاتجاه الذي لمساته في شعره في «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى، ونلمس كيف غير بيتس من طبعه الفني. فهو يكتب الآن بأسلوب تهكمي ساخر تشوبه مرارة بالغة، متخذا اتجاهها جديدا في فن الهجاء. وتبين هنا أيضا كيف بدأ يعالج المشاكل السياسية المعاصرة في شعره. فقد سبق أن أشار إلى هذه المشاكل بأبها مرة أو مرتين في ديوانه «في الغابات السبع» وبصورة أوضح في «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى، ولكنه الآن يعبر لنا بوضوح كامل عن إحساسه العميق بالمسؤوليات السياسية والاجتماعية التي تقع على عاتق الشاعر. فهو يعالج، مثلا، تلك القضية التي شغلت الأذهان حيننا من

وليم بتلر ييتس

الزمن وأثارت جدالا صحفيا وأديبا عظيميا، وكان محورها العرض الذي تقدم به السير هيو لين لمجلس بلدي دبلن بأن يهب مدينة دبلن مجموعة نادرة من اللوحات الفنية بريشة عدد من الرسامين العالميين إن بني أو وجد متحف لائق لتعرض فيه. وقد كان للتعصب من جانب أولئك الذين ادعوا الوطنية العمياء أثره في إعاقه تنفيذ مشروع إيجاد المكان اللائق، ففقدت أيرلندا ذلك الكنز الفني الرائع عندما غرق السير هيو لين على ظهر «التايتنيك» وبقيت تلك اللوحات في متحف «التيت» بلندن حتى العام الماضي عند ما انفقت الحكومتان البريطانية والأيرلندية على الاشتراك في عرض تلك اللوحات وذلك بأن تعرض لمدة ستة أشهر في لندن ولدة مماثلة في أيرلندا. ولقد سبقت هذه القضية قضايا أدبية أخرى كقضية مسرحية سينج «الفتى اللعوب» التي شغلت ييتس وألهمت حماسه، فخرج كالأسد الضاري يدافع عن سينج. وهكذا أجبر ييتس على الخروج من برجه العاجي للخوض في معارك أدبية واجتماعية وسياسية، اضطر فيها أحيانا مكرها إلى استعمال وسائل عديدة للدفاع عن آرائه. أما أشهر القضايا السياسية التي جلبت سخط ييتس الشديد، فهي قضية ثورة سبتمبر ١٩١٣ التي ألهم فشلها شاعرنا بقصيدته «سبتمبر ١٩١٣»، التي صب فيها جام غضبه على أولئك الذين سمحوا لهذه الثورة بأن تفشل وردد فيها بيتيه الشهيرين:

لقد ماتت أيرلندا الرومانتيكية وانقضت

وسكنت اللحد مع أوليري . . .

ويختتم ييتس ديوان «المسؤوليات» بقصيدة عنوانها «المعطف» يتنكر فيها لأسلوبه الشعري القديم وتلك «الميثولوجيا القديمة» التي شغلته حيناً، ويعلن أولئك «الحق» من الشعراء الذين قلدوا ذلك الأسلوب وتلك الميثولوجيا، ويعلن أن هناك «مجالاً أوسع لمن يمشي عارياً»، مصرحاً بأنه قد خلع عن نفسه ذلك المعطف البالي الذي كان بمثابة قشرة لنفسه ولشخصه، وأنه منذ الآن سيبدأ بالتعبير عن شخصيته كما هي وعن أحاسيسه وأفكاره ونجايها نفسه كإنسان من لحم ودم. وهكذا أكد ييتس من جديد أنه قد اجتاز في تطوره مرحلة الانتقال التي رأينا بلورها في ديوانيه السابقين، وهي مرحلة «الواقعية» في شعره التي تمثلت في استعماله أسلوب التخاطب العام أو لغة الكلام العادية. وإذا ما قارنا شعر ييتس في «المسؤوليات» بالشعر الذي كان يكتبه حينئذ كل من روبرت

وليم بتلر بيتس

بروك وسورلي وجرينفل ومعظم شعراء العصر الجورجي، نلمس على الفور مدى أصالة ونضوج شعر بيتس.

ولكن نضوج بيتس الفني لم يقف عند هذا الحد فحسب. فقد كان يهدف نحو التعبير الفني عن المعنى الانساني العميق لمظاهر الحياة الشخصية والعامة والسمو بالتعبير عن الخبرة الانسانية إلى مرتبة الفن الأصيل. فنجدته في نهاية الحرب العالمية الأولى ينشر ديوانه الذي بشر بعظمته وبتربعه على عرش الشعر فيها بعد، وهو مجموعة القصائد التي أسماها «السيم البري في كول» (١٩١٩). فقد خرج هذا الديوان من المطبعة فريدا في نوعه في السوق الأدبية في إنجلترا، اللهم إلا ذلك الشعر الذي كان يكتبه ويلفرد أوين. ولكن هذا الشعر بالذات كان محدود الامكانيات ولم يكن هناك بصيص من الأمل في خلق نوع جديد من الشعر، إذ لم يظهر ديوان إليوت «جير ونيون» إلا بعد مرور عام ١٩٢٠. وفي هذه الفترة أخذ بيتس على عاتقه إرساء قواعد مذهبه الفني الذي كان يشبه في القصد والمهدف ما استهدفه إليوت من مبدأه الذي أسماه «المعادل الموضوعي». وقد عبر بيتس عن مذهبه هذا بمبدأ «القناع» أو مبدأ «الذات المقابلة» كوسيلة يمكن للشاعر بها من التخلص من الأفق المحدود للاتجاه الباطني أو الذاتي أو الاتجاه العاطفي البحت. ومبدأ «القناع» هذا باختصار هو محاولة الشاعر في أن يحقق لنفسه عن طريق الخلق الفني الصورة أو الشخصية التي يتعنى أن يكونها والتي قد تختلف عن شخصية الشاعر نفسه وتجاربه ولكنها صورة محببة إلى نفسه. وقد تأثر بيتس في اتجاهه هذا بعلم النفس الحديث، ولكنه أيضا يدين بفلسفة «القناع» هذه إلى أوسكار وايلد الذي كان أول من أوحى إلى بيتس بهذه الفلسفة وأهميتها بالنسبة للفنان والأديب.

بدأ بيتس في ديوانه «التم البري في كول» ينسب نفسه لأول مرة في شعره إلى الطبقة الأرستقراطية الايرلندية التي وجدها متمثلة في الليدي جريجوري ومعارفها وحاشيتها، ونظر إلى صداقتها له بنفس النظرة الذي كان الشاعر القديم في العصر الاليزابيثي ينظر إلى من ينسب نفسه راعيا له. فقد كانت العادة في العصور السابقة أن يجد الشاعر لنفسه راعيا من الطبقة الأرستقراطية أو من أحد النبلاء أو من أعضاء البيت المالك حيث يلتق التشجيع المادي والأدبي. ولعل بيتس كان محظوظا في أنه شب في بلد كاييرلندا التي بقيت بعيدة عن ميدان التطاحن في أوروبا وتمتعت بنوع من الحياة أبسط وأقرب إلى

وليم بتلر ييتس

القطرة من أية دولة أخرى من جيرانها. وقد أكسب هذا شعر ييتس بساطة واعتدادا، وأتاح له أن يخلق في فنه وحياته جوا ساميا ساحرا كان من المستحيل على أي شاعر عاش في إنجلترا آنذاك أن يخلقه.

وقد ضم ديوانه «الم البري في كول» عددا من القصائد الرائعة أعظمها مراثيه الشعرية الثلاث عن روبرت، ابن الليدي جريجوري، الذي كان طيارا وقتل في معركة جوية إبان الحرب العالمية الأولى في الجبهة الإيطالية. وهذه المراثيات هي: «رثاء الماحور روبرت جريجوري» و «طيار إيرلندي يتنبأ بمماته» و «راعي الخراف وراعي المعيز». ويذهب بعض النقاد إلى اعتبار أول هذه القصائد الثلاث من أعظم وأنبأ المراثيات في الأدب الإنجليزي ويقارنونها بقصيدة «أدونيس»، التي رثا فيها شلي الشاعر الشاب كيتس، وبقصيدة «ليسيداس» مريثة ملتون الشهيرة. وهنا يصبح روبرت جريجوري رمزا للشخصية الإنسانية الكاملة في شعر ييتس، فيمثل معاني البطولة والشجاعة التي آمن بها الشاعر وشكلت دعائم مذهبه في الحياة. وبالإضافة إلى هذه المراثيات لم يخل هذا الديوان من بعض القصائد الأخرى الرائعة. فهناك مثلا قصائده «سيدة على فراش الموت» التي ألفها عام ١٩١٧ (وهو نفس العام الذي تزوج فيه من فتاة إنجليزية اسمها جورج هايدريس) والتي خلد فيها ذكرى مابل أخت الفنان الموهوب أوبري بيردزلي صديق ييتس. وهناك أيضا قصيدته الافتتاحية عن قصر الليدي جريجوري في كول وهي القصيدة التي سمي بها الديوان كله، وقصائد أخرى كتبها عن ايزلت ابنة مود جون. ولكن هذه القصائد بالذات لا تشوبها المارة بل تبين بوضوح اتجاهها واقعيًا نحو الحياة وقرارا بالواقع وإذعانًا من مؤلفها لظروف القدر وتقبله لموقف مود جون، كما تكشف نضوج ييتس الشعري ومدى تطور ملكة الشعر الغنائي عنده وتوفيقه جميع عناصر القصيدة بشكل أخاذ. وبالرغم من فشله في حبه العظيم ثم زواجه الذي قضى على كل أمل له في الفوز بمود جون، بقيت هذه رمزا حيا في شعره واستمرت مصدرا للإلهام، كما نلمس في قصيدته «العهد الأكيد» وفي قصيدته القصيرة «ذكرى» وهي من أدق وأرق القصائد الشعرية التي كتبها:

واحدة كانت ذات وجه جميل

واثنان أو ثلاث كن ذوات سحر،

وليم بتلر ييتس

ولكن السحر والوجه كانا عديمي الفائدة
لأن عشب الجبال

لا يمكنه أن يحافظ إلا على ذلك الشكل
الذي يخلفه أرنب الجبال البري حيث رقد.

ويختتم ييتس ديوانه «التم البري في كوله» بمجموعة من القصائد التي تستخدم عددا كبيرا من الصور الشعرية المستحدثة - هذه الصور التي أصبحت أكثر وضوحا وأسهل إدراكا عند ما نشر ييتس كتابه الفلسفي «الرؤيا» في عام ١٩٢٥، الذي أعاد كتابته وراجعه وأضاف إلى مادته عام ١٩٣٧. ولن يتسع المجال هنا لتلخيص العقد التي يحتويها الكتاب. ولعل في تصريح ييتس بأن مادة الكتاب كانت خلاصة ما دونته زوجته نتيجة انصالحها بعالم الأرواح وما دونه هو نتيجة اتصال زوجته هذا وما كان يراه في عالم الأحلام أو يتحدث به وهو في غيبوبات التجلي الروحي، لعل في هذا ما فيه الكفاية لإقامة مختلف العقبات في سبيل تفهم الكتاب أو قبوله. ومن الواجب أن نبين هنا أن ييتس لا يطالبنا بتصديق ما يذهب إليه، وإن أكد لنا أن هذه التجربة الخارقة ساعدته على خلق استعارات شعرية جديدة وخدمت صوره الشعرية المختلفة وعاونته على تفهم عناصر فنه فهما أعمق.

وخرج ييتس من هذه المعمعة الفكرية الروحية الخارقة بإقامة هيكل كوني عام اعتمد عليه في تفسير كافة التجارب الانسانية. ولا يجب أن نتساءل هنا عما إذا كان ييتس نفسه يؤمن بهذا الهيكل أو لا، لأن مسألة إيمانه أو عدمه لا تمت بصلة إلى استخدامه لهذا الهيكل رمزا للتجربة الانسانية الشاملة. فقد استخدم ييتس هذا العالم الجديد الذي خلقه في كتابه «الرؤيا» في ترجمة الحياة الانسانية بصورها المختلفة ووجد فيها أفقا أوسع من تلك العوالم العديدة التي جرب أن يجد فيها هيكلًا لفنه وعلى الأخص عالم الميثولوجيا الايرلندية وعصر البطولة المتصل بها. وقد فسر ييتس في كتابه «الرؤيا» ماهية الانسان، والقدر الذي يقود حياته، وماهية الحياة والموت وخلود الروح، تفسيرًا معقولًا منطقيًا - أو هكذا بدا له - وفسر المراحل التي تمر بالانسان وبالحيوانات التي يبينها بأنها حلقات تطور وتتابع لحوادث التاريخ. وقد قبلت نفس ييتس هذا التفسير وهذه الفلسفة التي تضمنها كتابه هذا بمثابة بديل لإيمانه بالمسيحية، هذا الايمان الذي

وليم بتلر ييتس

قضى عليه كل من هكسلي وتندال العالمان الطبيعيان اللذان كرههما ييتس واحتقر آراءهما المادية البحتة. والحق يقال إن ييتس لم يكن يؤمن بالمسيحية حسب قوانين الكنيسة، بل آمن بها متحررا من قيود السلطة الكنسية وسعى جهده لأن يجد مجالا للتوفيق بين المسيحية بمعناها العام وبين التقاليد والطقوس الوثنية للدين السلي أو الايرلندي القديم.

وجدت آراء ييتس العديدة في كتابه «الرؤيا» جذورها العميقة في نظريته السابقة التي أشرنا إليها والتي فسرناها بأنها مذهب محاولة الشاعر خلق «القناع» أو «الذات المقابلة». ومفتاح كتاب «الرؤيا»، كما هو الحال مع كافة أعمال ييتس التي جاءت فيها بعد، هو مبدأ «تنازع الاضداد» الذي آمن به لإيماننا عميقا وكون الأساس الذي بنى عليه فنه شعره وفلسفته ورمزيته. فالحياة يقابلها الموت، والعاطفة الجارحة المتأججة يقابلها العقل الهدى المزن، وشخصية البهلول المشبوب العاطفة يقابلها شخصية الحكم الأعمى المزن العاطفة. وهكذا مثل ييتس مبدأ «تنازع الاضداد» برزوين رئيسيين في شعره: أولهما المخروطان اللذان يمثلان العناصر العكسية في طبيعة كل إنسان وكل أمة وكل عصر من عصور الحضارة الانسانية. فحياة الحضارة الانسانية يمكن أن تشبه بمخروطين دوارين متقابلين بحيث يتركز رأس كل مخروط في مركز قاعدة المخروط الذي يقابله. وفي دوران هذين المخروطين يتقلص واحد منهما بينما يتمدد الآخر ويتسع حتى يتلاشي الواحد منهما في الآخر. ثم تنعكس العملية فيقلص الأخير ويبدأ الأول بالتمدد حتى يصل نقطة التلاشي من جديد، وهكذا دواليك. وفي تمدد وتقلص هذين المخروطين تمثيل لنهوض حضارة ما وزوال حضارة أخرى وانقضاءها تحت تأثير الحضارة الناهضة. وقد ذهب ييتس إلى أبعد من هذا فحدد عمر الحضارة الواحدة أو نهوض وزوال الحضارة الواحدة بحوالي ألفي عام. وكل قطاع عرضي لأحد هذين المخروطين يحتوي على بعض عناصر المخروط المقابل بالرغم من أن نسب هذه العناصر تختلف بعضها عن بعض إذا ما أخذنا أكثر من قطاع عرضي واحد. وبناء على ذلك فإن كل إنسان موضوعي الطبع إلى حد ما بالرغم من أن الباطنية أو الذاتية متغلبة على طبعه الأصيل. وكل الحوادث تتحدد بعنصري القضاء والزمن رغم أنه يمكن أن تكون أهمية العنصر الواحد أعظم أثرا من العنصر الآخر. وقد فرق ييتس بين المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلا

وليم بتلر بيتس

بعالم الطبيعة أو المادة وبين تلك المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلا بعالم الروح والعالم المعنوي، وذلك بأن جمع الأولى ومثل لها بمخروطه الذي أسماه «المخروط الأولي»، وجمع المظاهر الروحية ومثل لها بمخروطه الذي أسماه «المخروط المقابل». وهكذا أوجد بيتس لنفسه بناء هندسيا يمكن به أن يقيس الشخصية الانسانية أو حياة الحضارة الانسانية.

أما ثاني هذين الرمزين فهو الدائرة العظيمة أو وجه الساعة المقسم إلى ثمانية وعشرين برجاً قريبا وله زوجان من العقارب، كل زوج يشكل خطاً قطرياً مستقيماً على ذلك الوجه. وهذه العقارب الأربعة تمثل «الارادة»، التي قصد بها بيتس ما نحن عليه وشخصياتنا كما هي، وعلى طرف نقيض ألا وهو «القناع»، وهو ما نصبو إليه أو الشخصية التي نود أن نكونها، ثم «جرم القدر» الذي يمثل ظروف حياتنا التي لا بد أن نواجهها، وعلى طرف نقيض ألا وهو «العقل الخلاق» أو «الفكر المبدع»، وهو عقلنا القادر على التخيل. وطبقاً للمذهب تناسخ الأرواح الذي آمن به بيتس تولد «إرادة» الانسان في واحد من هذه الأبراج الثمانية والعشرين. وتبعاً لذلك تتحدد الميزات والمظاهر الخاصة لذلك الانسان. ولكن كل زوج من عقارب هذه الساعة يتحرك مستقلاً عن الزوج الآخر في شكل عكسي، كما أن بين كل زوج «تنازع أضداد». وأقرب نقطة يمكن فيها خلق الانسجام والكمال في الشخصية الانسانية، وهو ما يقول بيتس باستحاله حدوثه في الحياة الدنيوية، هي عندما يقرب «العقل الخلاق» إلى أقصى نقطة ممكنة من «الارادة»، وعندما يكاد «القناع» أن يطابق بقدر الامكان «جرم القدر». هذا وقد مثلت الدائرة العظيمة كل شيء وحوت المخروطين الدوارين في نصفها «الأولي» و «المقابل»، كما أنها مثلت الشخصيات الثماني والعشرين أو الأشكال الثمانية والعشرين التي تتم فيها رجعة الروح والتي على الانسان أن يمر بها قبل الخلاص من عالم الطبيعة، كما مثلت هذه الأبراج الثمانية والعشرين المراحل العديدة التي تأخذها الدورة الواحدة من دورات التاريخ وتشكل عمر الحضارة الواحدة التي أشرنا إليها عند حديثنا عن المخروطين ومدتها ألني عام.

وقبل أن نعود إلى شعر بيتس يجدر بنا أن نشير إلى أن شاعرنا هذا تأثر تأثراً بالغاً في آرائه هذه بفلسفة الشرق وخاصة بالديانة الهندية القديمة وكتبها المقدسة، وكذلك

وليم بتلر ييتس

يبعض المصادر العربية. ويبدو من مخطوطات ييتس أنه كان على علم بمخطوط عربي قديم عنوانه «طريق النفوس بين القمور والشموس»، ولكنه لم يكن يعرف العربية. إلا أن اتصاله بالمستشرق السير دنيسون روص، مؤسس معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن الذي كان يعرف العربية، سهل له سبيل الحصول على كثير من المعلومات التي اهتم بها الشاعر. وليس مجال البحث هنا الكشف عن اهتمام ييتس بالمواضيع العربية إذ أن مثل هذا الموضوع خليف بأن يعالج في مقال مستقل، ولكنه من الواجب أن نذكر أن شاعرنا هذا كان له ولع عظيم بالجو العربي وبفلسفة العرب وبالشخصية العربية، فنجد مثلا يدخل إلى عالمه أسماء وشخصيات عربية منها هارون الرشيد وقسطا بن لوقا والرحالة الجغرافي ليو أفريكانوس الذي كان اسمه العربي الصحيح الحسن بن محمد الوزان الزباني (أو الحسن بن محمد الوزاز الفاسي) المعروف بيوحنا الأسد الغرناطي، كما أنه تأثر جدا بترجمة برتون «لألف ليلة وليلة» وبكتاب تشارلز داوتي عن رحلاته في الجزيرة العربية.

وفي عام ١٩٢١ أصدر ييتس ديوانا جديدا بعنوان «مايكل روبارتس والراقصة» الذي تضمن قصائد أخرى عن مود جون وايزلت وعن زوجته. ورغم أنه يتوجه في قصيدته «دعاء لابتي» بالدعاء إلى الله أن يقي ابنته من مصير أولئك النساء أمثال الكونتيسة ماركيفتش ومود جون اللاتي جرفهن الحماس السياسي في تياره فأطحن بحياة الاستقرار والهدوء، نجد أن الديوان مشحون بالمواضيع السياسية ويعالج بصورة خاصة ثورة أيرلندا عام ١٩١٦. قصيدته «عيد الفصح: ١٩١٦» التي يردد فيها بيتيه الرائعين:

لقد تغير كل شيء تغيرا كاملا:

لقد خرج إلى الحياة جمال رهيب

وقصيدته التي نشرها عام ١٩٢٨ وعنوانها «ألف وتسعمائة وتسعة عشر» هما من أعظم وأسمى ما كتب في الأدب السياسي والوطني في أيرلندا. ولو حاولنا أن نقارن بين هاتين القصيدتين وقصيدته السابقة «سبتمبر ١٩١٣» لوجدنا من جديد مدى ما حققه ييتس لنفسه من كسب فني وكيف أنه أصبح يتخذ من المواقف المتباينة مادة لشعره. ويحتوي هذا الديوان أيضا على تلك القصيدة المربعة التي تحمل في طياتها الوعيد

وليم بتلر بيتس

والنذير. فقد أعطاها عنوانا يناسب ما ذهب إليه من إنذار العالم بكارثة محيقة إذ أسماها «النجمة الثانية» وأعلن فيها أن دورة الحضارة المسيحية (التي دامت مدة ألي بيتس قد قاربت نهايتها، وأشار إلى مولد حضارة جديدة. وبيت القصيدة أن ما ينذرنا به بيتس في قصيدته هذه هو انعكاس الأوضاع ومولد القوضى وحلول أحداث تحمل في ثناياها كل ما عارضه وجاهد ضده في حياته. وليس معنى هذا أنه كان يائسا إذ كان يؤمن أن المستقبل يحمل مولد حضارة إنسانية جديدة تختلف عما ألفناه. ولكنه يؤكد أن فترة انحلال المخرطين وزوال حضارة أوروبا قد بدأت بالفعل، وهو في هذا يطبق مبادئه الفلسفية التي أشرنا إليها آنفا وضمنها كتابه «الرؤيا». وأهم ما تشير إليه هذه القصيدة هو أن بيتس سبق معاصريه من شعراء الانجليز الذين لم يعبروا عن آرائهم الاجتماعية والسياسية إلا في الثلاثينيات.

ولم يكد عام ١٩٢٨ أن يحل حتى أصدر بيتس ديوانه «البرج» الذي بلغ فيه الذروة في فنه واحتل به مكانه الممتاز ليس بين شعراء انجلترا فحسب بل بين أئمة الشعراء الأوروبيين. والديوان غني بالبيان، مليء بالنغمات المتنوعة، متعدد النواحي، يتميز بسلاسة اللفظ وانطلاق التعبير، عالج فيه بيتس قصائده ومواضيعه بروح درامية تجعل لكل منها حركة وحياة. وليس مما يقلل من قيمة هذه الروح تدخل الشاعر في بعض القصائد ليقدم لنا مغزى معيناً. وقد نجح بيتس كل النجاح في التوفيق بين رغبات القلب ومطالب العقل، وسجل بهذا الديوان نصراً كبيراً للشعر الانجليزي فيما استحدثه من وسائل فنية لرفع شأن الشعر الغنائي بوجه عام. وما لا ريب فيه أنه خدم تطور القصيدة الغنائية في الأدب الانجليزي بشكل لا نجد له مثيلاً في عصرنا الحاضر وبصورة تضعه في ذلك الصف الخالد الذي يضم مارلو وشكسبير وملتون وشلي وغيرهم من عمالقة شعر الغناء.

والديوان في لهجته وروحه وموسيقاه يسجل نصراً لبيتس على ظروف الحياة، ويؤكد لنا نقضه الشخصي وعمق تفكيره، ويوحى إلينا بأن شاعرنا قد عرف سر الحياة وتذوق حلاوتها حتى أنها باركت قلبه وشفته فانطلق كالبلبل الصداح يغرد متعبداً في محرابها يتغنى بجمالها ويمجد بهاءها. فهو الآن، بعد أن أحس بوطاة الشيخوخة، قبلها دون مضض، وبدأ يفلسف معناها ويمجد لها تحليلاً مقبولا ويذهب إلى رفعها إلى درجة

وليم بتلر بيتس

سامية كما فعل في الأبيات الافتتاحية لقصيدته «الإبحار إلى بيرنطة»:

-١-

تلك بلد لا تليق بالعجائز من الرجال. الشباب
في أحضان بعضهم البعض، والطيور - هذه الأجيال التي تختصر -
المفردة على الأشجار،
والشلالات المليئة بأسماك السلمون، والبحر الذي يعج بأسماك الايسقمري،
السماك واللحم والطيور: تتغنى طوال فصل الصيف
بكل ما يخلق ويولد ويموت.
الكل مأخوذ بتلك الموسيقى الحسية ويهملون
صروح العقل الذي لا يشيخ.

-٢-

إن الرجل الهرم شيء حقير،
لأنه معطف مهلهل على عصا، ما لم
تصفق الروح بيديها وتغني ثم يتعالى غناؤها
لكل ثقب في رداؤها الدنيوي.
ولست هناك مدرسة للغناء ولكن دراسة
صروح جلال تلك الروح:
ولهذا السبب طفت البحار وجئت
ببيرنطة، المدينة المقدسة.

-٣-

أيها الحكماء الواقفون في نار الله المقدسة
كلوحة ذهبية من القسيفساء على حائط
تعالوا من جوف تلك النار المقدسة، ودوروا دوران المخروط
وكونوا أساتذة الغناء لروحي،

وليم بتلر بيتس

أذبيوا قلبي المريض بالشهوة
والموثوق إلى حيوان يختصر
لا يعرف ما هو، وضموني إلى
فن الخلود.

—٤—

حال خلاصي من عالم الطبيعة لن أتخذ
جسدي من أي شيء طبيعي
بل أتخذه من تلك الأشكال التي يصنعها الصاغة الاغريق
من الذهب المطروق أو من طلاء الذهب
حتى لا يفلب النوم امبراطورا نعسا:
أو قد أقف على فرع شجرة ذهبية حتى أغني
لسادة وسيدات بيزنطة
أخبار الماضي والحاضر والمستقبل.

وهنا تصبح بيزنطة رمزا لعالم العقل والروح وعالم الخلود الفني إزاء عالم الحس والمادة
وعالم الغناء، وهي أيضا رمز «للسماء الأفلاطونية» حيث العقل الخالص وحيث تتلاشى
الاضداد ويتحقق مبدأ الانسجام والكمال. ولعل أقوى عامل جعله يختار بيزنطة رمزا
لهذا العالم الذي كان يأمل أن يصل إليه بفنه وشعره هو أنها مثلت له أقصى ما بلغته
الحضارة الانسانية في عصرنا حيث اختلط الدين والجمال والحياة بشكل خلد نصب الفن
التي خلقتها تلك الحضارة وأنها وقعت في تاريخ نظامه الكوني في منتصف الألفي عام
وعند نقطة التقاء المخرولين.

ونلاحظ في هذا الديوان كيف أصبحت حياة الشاعر وشخصيته محورا للتجارب
التي يعبر عنها في شعره، وكيف أنه أصبح جزءا لا يتجزأ من كيانه الشعري بل جزءا لا
يتجزأ من العالم المحيط به بكل ما فيه. فتجد مثلا كيف تختلط السيرة الذاتية والقضايا
والأفكار السياسية والاجتماعية بعضها ببعض في مقطوعاته الشعرية وخاصة في «تأملات
إبان الحرب الأهلية» وفي قصيدته «ألف وتسعمائة وتسعة عشر» التي سبقت الإشارة
إليها. ونلاحظ هنا أيضا كيف تطور استعمال الرمز عنده وكيف أدخل إلى رمزته رموزا

وليم بتلر ييتس

جديدة. فهو يستعمل في ديوانه هذا رموزه الخاصة كالبرج والطيور والشجرة والراقصة والخروط وبيزنطة، ويستعير عن «الميثولوجيا القديمة» بميثولوجيا خاصة بينها من عناصر حياته ومن الشخصيات الانسانية التي اهتمت خياله وعواطفه، ويعيد الشعر إلى منبعه الأصل - عالم الأساطير. وبالرغم من كل هذا تصبح رمزيته واضحة المعالم سهلة الفهم والادراك مؤثرة أبلغ التأثير، وتعطي لشعره إمكانية بحث مختلف الخواطر وإمكانية تفهم ذلك الشعر على مستويات عقلية خاصة، وتفتح لخبرتنا الفنية آفاقا لا نهاية لها.

وقد حاول ييتس في ديوانه هذا أن يوفق في شعره بين تلك الاضداد التي أزعجته، وسعى إلى خلق التوازن التام بين عناصر الحياة المضادة في فنه الشعري، وعمل على خلق روح النظام والانسجام في شعره مسجلا بذلك نصره على القوضى وعدم الانسجام اللذين وجدهما في العالم المحيط به، وذهب إلى القول بأنه لا يجب علينا أن نصيب الجسد «بالكدمات لترضى النفس»، فقد تحدثت إليه كل الأشياء مؤكدة له عن وحدتها العضوية، وآمن بأن هناك علاقة وثيقة بين الجسد والروح وأن الكيان الانساني متصل العناصر ولا يمكن تفريق عنصر الروح عن عنصر الجسد في هذه الحياة دون أن نقضي على أحدهما ودون أن نقضي على ذلك التوافق الكامل أو الانسجام الشامل للكيان الانساني.

وأطلق ييتس على ديوانه التالي الذي صدر عام ١٩٣٣ اسم «السلم اللولبي»، إلا أنه اختلف عن «البرج» في أنه تنقصه «الوحدة الموضوعية»، وأن ما احتواه من درر الشعر لا تسطع بنفس البهاء الذي سطعت به قصائد ديوانه السابق. وهذا لا يعني أبدا أن شعر ييتس في هذا الديوان لم يكن في نفس مستوى شعره السابق، وإنما اختلفت طريقته في الاداء وفي معالجة مواضيعه الشعرية فأصبحت أكثر تعقيدا نوعا ما، وإن لم تقلل من عبقرية الشعرية.

وينقسم ديوانه «السلم اللولبي» إلى قسمين رئيسيين. ويضم الأول منها القصائد الافتتاحية التي تنسج على منوال الديوان السابق، فنجد مثلا في قصيدته «محاورة بين الذات والنفس» يردد إذعانه التصوفي الذي لمساته قبلا. أما القسم الثاني للديوان فتملأه المواقف النفسية المعقدة والتجارب الشخصية الممضة التي تكاد أن تحل محل الرصانة ومحاولة التوفيق الكامل بين جميع عناصر الخلق الشعري.

وليم بتلر بيتس

ويضم هذا الديوان مجموعة أخرى من القصائد بعنوان «امرأة في شبابها وشيخوختها» كان بيتس قد كتبها في وقت أبكر من ديوانه «البرج»، ولكنه أحجم في بادئ الأمر عن نشرها نتيجة للصراحة البالغة التي عالج بها الأحاسيس والعواطف والحب الجنسي بوجه عام. وقد بلغ بيتس في أسلوبه الذي اعتمد فيه على لغة الحديث العادي غاية الابداع في هذه القصائد، فخرجت عارية من كل تنميق أو حذلق. ولكن بالرغم مما تحلت به من جمال وقوة في الاداء والتعبير وما تمتعت به من طعم شعري خاص، فلإنها خلو من تلك الجلالة والنغمة الجبارة التي لمسناها في ديوانه «البرج»، بل هي أقرب ما تكون إلى قصائده بعنوان «كلمات للموسيقى» التي كتبها بعد إيلاله من مرضه الطويل عام ١٩٢٩، حيث نجد تلك النغمة الواقعية وخيبة الأمل واليأس التي ميزت شعر الغزل عند شعراء الانجليز في ذلك الحين، وإن كانت الأسباب التي جعلت بيتس يعبر عن بأسه وخيبة أمله هنا مختلفة اختلافا جوهريا عن أسباب هؤلاء.

وحاول بيتس في ختام حياته أن يكتب عددا من الأناشيد السياسية. وقد كانت محاولته هذه تشبه إلى حد ما محاولة أودن بعث القصة الشعرية أو الأغنية الروائية من جديد. ولكن تلك الأناشيد السياسية التي كتبها بيتس لا تصل في جودتها وبنائها الفني إلى مستوى قصائده الأخرى، وخاصة تلك التي ضمنها ديوانه الأخير الذي أسماه «القصائد الأخيرة» (١٩٣٩) حيث نجد أروع قصائد بيتس الفلسفية وأعظمها مثل «المخروطات» و «التهايل» و «الرجل والصدى»، كما نجد شعرا من أرق ما كتبه في الغزل والصدقة مثل «إلى دوروثي ولزلي» و «عودة إلى زيارة قاعة البلدية» و «صوت الضرو». وفي قصيدته «الشجيرات الثلاث» والقصائد المتصلة بها يعود إلى المجاهرة من جديد وبصورة عنيفة بأدق المسائل الجنسية. أما قصيدته «هروب حيوانات السرك» وقصيدته «حجر اللازورد» فتبينان بوضوح أفق بيتس الروحي والفني في ختام حياته. فهو يتناول في القصيدة الأولى تاريخ بعض أعماله الأدبية، ويبين كيف أن الكتابة الأدبية أخذت بكامل له، ويشير إلى عدد من الصور الفنية التي كانت بمثابة السلم الذي ارتقى به إلى سماء الخيال. ولكنه يعود فيقرر أنه يحس الآن بوطأة الشيخوخة عليه وواقفيته، وهكذا ولت تلك الصور هاربة وكأنها حيوانات السرك قد هجرت ملعبها. والآن وقد ارتقى سلمه إلى النجوم، عليه أن يعود فيلقي بنفسه إلى حيث تبدأ قاعدة

وليم بتلر ييتس

السلم في خضم الحقيقة العارية، حقيقة القلب وحقيقة الحياة، وكأنه يقول ليس العار في أن تجد الشيخوخة طريقها الى الشاعر أو الانسان، بل العار في أن يفقد الشاعر أو الانسان إيمانه بالحياة. ومهما كان الثمن الذي يدفعه الانسان في طريقه إلى الشيخوخة فإن قبوله تحدي الحياة وتغلبه على عقبات ذلك التحدي وصعابه ثم انتصاره عليها بأن يتمكن من أن يغني من جديد أي يخلق الشعر من مادة الحياة ببريقها وظلامها، في هذا كله معنى جديد لهذا المخلوق الفذ العجيب - الانسان. والقصيدة مؤثرة إلى أبعد الحدود. وهي إذ تؤكد واقعية نظرة الشاعر إلى الحياة، إلا أنها لا تثير في نفوسنا الاحساس بالشفقة عليه بل تثير إعجابنا البالغ بشجاعته في قبوله تحدي الحياة وقبوله مواجهتها وتمكنه من ترجمة تجاربه فيها في كل لحظة من اللحظات إلى أسى معاني الفن والشعر. ولا غرابة في هذه الشجاعة الأدبية المخارقة التي يكشف عنها ييتس، فقد كانت هذه صفة من أعظم الصفات التي تحلى بها. أما في قصيدته «حجر اللازورد»، فيوسع معنى الحياة بأن يضيف إلى ترجمته لعناصرها المثيرة عنصرا جديدا ضمنه كعنصر فني في مسرحياته الشعرية وتحدث عنه في نثره، ولكنه يعبر عنه الآن في شعره تعبيرا غنيا ممتازا - عنصر السرور أو البهجة الذي يمكن أن نكتشفه في أفجع المآسي الانسانية. وقد أبى ييتس إلا أن يجعل الانسان في كل ما يقوم به من نشاط صاحب الكلمة الاخيرة بالرغم من الظروف التي قد تنهي حياته على هذه الأرض. فهو لم يرهب في يوم من الأيام المنية، بل اعتبر الموت مرحلة من مراحل الحياة، أو، كما قال عنه في عام ١٩٣٩، «الانتقال من غرفة إلى أخرى». وهو يذهب إلى أن عظمة الانسان تتلخص في تمكنه من أن «يكون أمينا مع نفسه» وأن يصل «بجوهر البطولة» الكامن في نفسه إلى الذروة وذلك بأن يحقق أعلى المثل الانسانية كالشجاعة والتسامح والعدالة والكرم في أدق المواقف وأخطرها دون أن ييالي بالنتائج. وعند ما يحقق الانسان هذا فقد انتصر على كافة الصعاب وارتفع إلى مصاف الأبطال الخالدين ووجد في انتصاره الجديد هذا ذلك «السرور الجوهري» الخالد. وقد اعتبر ييتس عنصر السرور أو البهجة هذا هو القوة الداعمة التي على الانسان أن يتحلى بها وأعطانا المثل الذي علينا أن نحتديه في حياتنا وما يتخللها من مآسي.

الصوفي يلبس جلد القديس أوغسطين

١ - الرؤيا تحت الشجرة

أنا القديس أوغسطين مشهور بايماني ،
وفي قرطاجة الفيحاء كم شذبت بستانني ،
ولي جميزة كبرى أظلّنتني بأفنان ،
وتعطر تين فرعون ثقيلًا مثل رمان ،
وأكله يصيب الخلد في جنة يقظان .
فلما اشتدت الرضاء نمت بفيثا الداني ،
وفي حلمي رأيت العرى في جسدي ووجداني ،
أغطي عورتي خجلًا بأوراق وأغصان ،
وللجوزاء ولولتي : إلهي أنت ديانني !

٢ - فينوس الجسدية

غلاما كنت أملودا، فلما أن زكا طوقي
شعرت بشاربي ينمو، وبعث الصوت في حلقي
وكالمني ثعيباني طوال الليل في رفق.
سألت أبي: ترى ما سر هذا الهجس والشوق؟
أجاب: أبشر ولا تجزع، فلا ميراث للخلق
سوى الحب الذي تحيا به الأحياء في الحق.
طلبتُ الحب في الماخور بين العود والزرق،
وجادلتُ بنات الليل في فلسفة العشق،
وأجزلت لقوادي ليهديني إلى الحق.

٣ - فينوس السماوية

وقال أبي: كفى عبثا، وتب يا خير أبنائي،
قد اخترت عروسا لك واستكملتُ آلائي:
لديها الحب مكنوز بلا عد وإحصاء،
وتعطيك كما لم تُعط في ماخور حواء،
ملهبة كسمرائي، مذهبة كشقراي:
لبست الثوب كحليا، فهذا خير أزيائي،
وسرت إلى الكنيسة أبتغي مرضاة عذرائي،
هناك رأيت عذرائي مجللة بأضواء،
ويحمل زندها طفلا تبسم لي بإيماء.

٤ - المدينة الفاضلة : بالعين

رأيتُ مدينةَ الله منورةً بلا شمس :
هي الرمز الذي أحيا به في ظلمة الرّمس .
والرمز ثلاثةُ أوجهٍ تختارُ في نفسي :
ففيه الحرف والمعنى ومغزى غامض الهمس .
وحرف القول ، وهو القشرة الجوفاء في الطّرس ،
يثير غرائر الحيوان بالغلظة والحس .
بريق الحرف خلاّب ، وصوت الحرف ذو جرس ،
ويستغني به السفهاء عن مستصعب الدرس :
دليلُ الشهوة الدنيا قبول الدين بالحس .

٥ - المدينة الفاضلة : بالعقل وبالقلب

ومعنى الرمز ندركه بحكم المنطق الصوري ،
فنعرف ظاهر الحق وما ليس بمحظور .
ومغزى الرمز باطنه ، خبيء غير منظور .
بغير الحب لا يُوعى ، ولا يُجلى بتفسير .
هو الوحي الذي يدعو له جبريل بالصور ،
كبرق يفتق الظلما ، ويصعق قة الطور ،
ويشعل حولي الدنيا ، ويهتك كل مستور ،
فأسقطُ لاهنا بالحق أهذي مثل مسحور ،
وأعوي مثل مسعور : قيني من كثرة النور !

«رباعيات أربع»: عرض وتحليل

مجموعته العامة «القصائد المجموعة ١٩٠٩ - ١٩٣٥» ونفص يده من الشعر أخيراً، كما اعتقد، لينصرف للمسرح والنقد والنثر.

كانت الرباعية الأولى لتبقى، إذا، لوحدها - قصيدة كاملة مستقلة لا رابط بينها وبين سواها، لولا مجيء الحرب الثانية في ١٩٣٩. فقد كان إليوت مشغولاً إذ ذاك بالكتابة للمسرح، لكن ظروف الحرب جعلت النشاط المسرحي محدوداً جداً، سواء في الإخراج والتشيل أو في الكتابة ذاتها. فصرفت الحرب وظروفها هذه إليوت عن المسرح، وأعادته مرة أخرى للشعر؛ فكتب «إيست كوكرك» على نمط القصيدة الأولى تماماً، فجعلها تتشبه معها، من حيث التركيب، مقطعا مقطعا. وإذ ذاك فحسب، أثناء انصباغه على «إيست كوكرك»، بدأ يفكر في «بيرت نورتن» كقصة لقصائد لا كقصيدة قائمة بذاتها، وبكتابة أربع قصائد متشابهة التركيب متلاحقة، فأضاف لها «دراي سلفجز» و «لتل غدنغ» متبعا الشكل والهندسة ذاتها؛ وفي هذا من المخطوطة ما فيه، إذ كان عرضة على النوم، في يدي شاعر دون إليوت موهبة وصنعة، لأن ينحدر إلى مجرد متوازيات ميكانيكية من حيث الشكل وتكرار من حيث الموضوع.

في ١٩٣٥ كان ت. س. إليوت قد نظم جميع قصائده الشهيرة، من «أغنية العاشق الفريد ج. بروفرويك» إلى «الأرض الخراب» إلى «الرجال الجوف» إلى «أربعماء الرماد» إلى كثير سواها من المقطوعات القصيرة، وكان قد بدأ يخلطج الشعور بأنه وصل طورا جديدا في حياته الأدبية، أن عهد الشعر الصافي قد انتهى وأصبح في الماضي بالنسبة له؛ فالتفت إلى الشعر المسرحي، وكتب أول مسرحياته الطويلة «جريمة قتل في الكاتدرائية». ولما قرأها المخرج المسرحي اعترض على بعض أبياتها ومقاطعها، بدعوى أنها قد تكون شعرا عاليا لكنها متعذرة على التشيل على المسرح واقترح بترها، فانصاع إليوت لاقتراحه - لكنها بقيت بذاته، وسرعان ما أخذ يراها نواة لقصيدة جديدة تدور حولها، ويلاحظ علاقة بين موضوعها وبين اختبار هام عرفه في السنة السابقة، عند ما زار في صيف ١٩٣٤ حديقة منزل قروي اسمه بيرت نورتن في مقاطعة غلوسترشاير بانكلترا، وعرف فيها لحظة اشراق فذة. فربط بين تلك الأبيات والمقاطع وهذا الاختبار، وكانت قصيدة «بيرت نورتن»، أولى «الرباعيات»، التي جعلها في العام التالي ١٩٣٦ غائمة القصائد في

«رباعيات أربع» : عرض وتحليل

الحب الذي هو عبر الشهوة وإلى الفعل المنجز؛ ويتدرج المقطع الرابع من الخوف من الموت والتشكيك في الولادة الجديدة، إلى قبول الموت كضرورة للولادة الجديدة، إلى الصلاة لحفظ الأموات والأحياء، إلى التأكيد بأن الموت باعث الولادة الجديدة، كما يتفنى أيضا في القصيدة الأولى بالله الأب كالحرك الذي لا يتحرك، وفي الثانية بالله كالابن الغادي، وفي الثالثة بالعذراء كشفيعة، وفي الرابعة بالروح القدس؛ ويتدرج المقطع الخامس أخيرا من اليأس لعدم ثبات الكلمات، إلى قبول الصراع مع الكلمات، إلى اكتشاف «الكلمة»، إلى إمكانية دوام الكلمات دوما فنيا.

وقد أطلق الشاعر اسم «رباعيات» على هذه القصائد، مدلا بهذا على العلاقة بينها وبين الموسيقى (وإشارة بصورة خاصة إلى موسيقى معين هو بيتهوفن وإلى رباعياته الأخيرة). وقد أوضح في محاضراته عن «موسيقى الشعر» العلاقة بين هذين الفنين، وهي المحاضرة التي ألقاها في ١٩٤٢، بعد فراغه من نظم آخر «الرباعيات» بوقت قصير. وقد شد فيها على أن موسيقى الشعر ليست مسألة الموسيقى في كل بيت بمفرده بل في القصيدة بكاملها كوحدة، وعلى أن البنيان والتركيب الموسيقي يتشأن عن طريق استعمال صور رئيسية تتكرر باستمرار. وقد وصف أ. آ. ريتشاردز شعر إليوت بأنه «موسيقى أفكار»، بمعنى أن الأفكار والصور فيه مرتبطة معا ارتباطا واضحا في قطعة موسيقية لا ارتباط الأفكار في الكتابات النعاقية. ويتجلى التركيب الموسيقي هنا في الصور والرموز المستعملة، المتكررة على الدوام، والمكتسبة معاني إضافية، بل أنواعا مختلفة من المعاني، عند ما تتكرر.

لكن إليوت قد يكون عني، بطلانه اسم «الرباعيات» على قصائده، مدلولات أخرى أيضا؛ فقد يكون قصد التلميح إلى الأصوات الأربعة التي يستعملها فيها: صوت العرض الجاف، حيث المتكلم هو العقل، والأبيات تعليمية لا زعزعة فيها ولا

إذًا فقد كتبت هذه القصائد الأربع في أوقات مختلفة وظروف مختلفة في خلال سبع أو ثماني سنوات (١٩٣٥ - ١٩٤٢). غير أنها مترابطة معا ارتباطا وثيقا، يجعل النقاد يأخذونها دوما كوحدة ويدرسونها معا: فالربوت نفسه قد جمعها معا في كتاب واحد مستغل (١٩٤٤) وأطلق عليها اسما «رباعيات أربع» (يوسي بأنها واحدة، على الأقل شكلا؛ وعنوان كل منها اسم موضع ذي علاقة بجماة الشاعر أو أسلوبه، كما سنوضح في عرضنا للقصائد المختلفة (بل إن إليوت فكّر بضععة من الزمن في أن يشدد أكثر مما فعل على العلاقة بين عناوين هذه القصائد وحياته الشخصية، بأن يستسي المجموعة «رباعيات ساوث كنستون» باسم المحي الذي يعيش فيه في لندن)؛ والمواضيع الرئيسية والصور ذاتها، بل والألفاظ الثانوية مثل «قبل» و «بعد» و «هنا» و «هناك» و «الآن»، مشتركة فيها كلها، وتتطور وتتقدم من رباعية لرباعية فلا تفصل الأخيرة منها إلا وتكون قد اكتسبت تراكما من الإيحاءات والمعاني؛ والتركيب الشكلي لكل رباعية هو هو: فكل منها تتكون من خمسة مقاطع، يحوي ثانيا غنائية قصيرة وبجنا مطولا، ورابعها غنائية قصيرة، وخامسها حديثا عن الألفاظ والشعر - لكن التركيب أقي وليس عموديا فحسب: لذا فكل من المقاطع الخمسة في كل رباعية متصل بصنوه في الرباعيات الأخرى؛ وهكذا فبينما نرى المقطع الأول في «بيرت نورتن» يتحدث عن ماضي الفرد، زاه في «إيست كوكرك» يتحدث عن ماضي الجنس، وفي «دراي سلفجز» عن الماضي السابق للتاريخ، وفي «لنل غدنغ» نرى الحاضر يتقطر فيه الماضي كله؛ وهكذا أيضا نرى المقطع الثاني يتدرج من الحديث عن لحظة النظام وتلاقي الأعداد، إلى الحديث عن لحظة الفوضى وهلاك الأعداد، إلى الحديث عن الفوضى الأبدية، إلى الحديث عن إمكانية قيام نظام أبدي على أنقاض الفوضى الأبدية؛ ويتدرج المقطع الثالث من الفتنور والجمود، إلى نكران الذات والانتظار السلبى، إلى التجرد وإمكانية الفعل، إلى

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

(١) ويستهل الشاعر أول رباعياته بأبيات فلسفية عن طبيعة الزمان، ويقدم فيها عددا من الآراء، بناها على قراءاته في الموضوع لكن ربطها هنا بالقضايا القائمة في باله في اختبار القصيدة. فهو يتحدث عن الزمان: الزمان الماضي والحاضر والمقبل والأبدي، وبالنسبة له كبطل القصيدة الزمان الحاضر هو وضعه الواقعي وخاصة في وقت زيارته للحديقة، والزمان الماضي هو ذكرياته عن سابق حياته، وفي أثناء تأملاته يرتبط وضعه الحالي وماضيه بنظام أبدي ويرى المستقبل في ضوء جديده. ويصل الشاعر بين تأملاته المجردة هذه وبين اختباره في جنية الورد بأبيات قليلة (١١-١٨)، أولا صدق لقسيس أوغسطينوس الذي شبه ذكرى الماضي بوقع غطى تبق مطبوعة في عقولنا - في مقطع من «اعترافاته» يبحث فيه في طبيعة الزمان والذاكرة والطفولة، وهي الأشياء التي تستحوذ على تفكير الشاعر في هذا الجزء من القصيدة. ويشير «الممر الذي لم نخط فيه» و «الباب الذي لم نفتحه قط» إلى عالم ما كان ممكنا أن يكون. لكن «لأي قصد» ينفخ الفبار عن هذه الذكريات، كأن المتحدث يتردد قليلا قبل أن ينصرف إلى استعادة الذكريات، غير واثق من أن شيئا ما يمكن أن يستفاد من إعادة ذكريات نصف مفسية. بعد هذا يرد الاختبار الرئيسي في القصيدة، اختبار جنية الورد، الذي سيلعب دوره في سياق «الرباعيات» كلها. فالشاعر غارق في تأملاته في الزمان وفي ماضيه هو، إذ تقطع حبل تأملاته فجأة تجربة غارقة ما، تكشف له عن معاني جديدة في ماضي حياته، وتستل في حياته الروحية عهدا جديدا: فهو الآن يرى معنى ومقصدا في حياته كما كانت فعلا، فلا يعود لسابق تأملاته الأليمة حول حياته كما كان ممكنا أن تكون ولم تكن فعلا. ووصفه للحديقة ينطبق في كثير من تفاصيله على حديقة بيرت نورتن، لكنه يغم أيضا عددا من العناصر التي اعتاد القارئ على لقائها في قصائده إليوت القديمة، كما يحوي إشارات إلى طائفة من القطع الأدبية لسواه. «عبر البوابة الأولى»: الحديقة حديقة

زويق ولا تبعه عن النثر إلا قليلا؛ والصوت الغنائي، الذي يترجم أفكار الصوت الأول إلى صواطف، وهنا المتكلم هو القلب، والأبيات مليئة بالصورة؛ والصوت الإخباري، ويشتت بالحوادث، والمتكلم هنا هو الحواس، والأبيات تضم الصور معا في سياق من الأحداث؛ وصوت النبوءة، المعنى بلحظات التقاطع بين الزمان واللازمان، والمتكلم هنا هو الروح أو النفس، والأبيات تضم الرموز. كما أن من مدلولات اسم «الرباعيات» تعلق كل من القصائد بأحد العناصر الأربعة: بالهواء في الأولى، ولتقارب في الثانية، والماء في الثالثة، والنار في الرابعة؛ وبالفصول: بالصيف المبكر في «بيرت نورتن»، وبأواخر الصيف في «إيست كوكرك»، وباتحريف في «دراي سلفجز»، وبالشتاء في «لثل غدنغ».

وفيها يلي عرض وتحليل «الرباعيات»، واحدة واحدة مقطعا مقطعا، قائمان على آراء النقاد المختلفين في انكلترا وأمريكا، كما سجلوها في كتب كاملة أو في فصول أو دراسات فرعية.

* * *

عند ما ظهرت «بيرت نورتن» أولا في مجموعة القصائد، مهد لها إليوت باقتباسين من هيراقليطوس، جعلها، حين ظهرت تلك القصيدة كأول القصائد الأربع بشكل كتاب، فاتحة «الرباعيات» جميعها لا للأول وسعدا. وقد ترك الاقتباسين بأسلها الاغريقي دون ترجمة - لأنه، كما قال، لا يمكن لأية ترجمة واحدة أن تعتبر أكثر من تفسير محدود، إذ أن معاني المصطلحات الرئيسية في الفلسفة الاغريقية لا يمكن قط أن تنقل نقلا كاملا إلى أية لغة حديثة. يقول الاقتباس الأول ما معناه: مع ان «الكلمة» تتحكم في كل شيء، يتصرف معظم الناس وكأن لهم فهمهم الخاص بهم (أو كما كان إليوت ليقول: مع ان هناك مركزا أو محورا واحدا، يعيش معظم الناس في مراكز خاصة بهم). ويقول الثاني ما معناه: طريق الصعود وطريق النزول هو هو (ويردده إليوت في «الرباعية» الثالثة، البيت ١٢٩).

درباعيات اربع : عرض وتحليل

الحركة فيه من جزء لجزء كأنها لا حركة، صورة لحركة مستديرة دائرية وتصادفية في الوقت ذاته، لعناصر عديدة تترامى متناقضة لكنها تسير متحدة معا في نمط واحد، في رقعة «العالم الدائرة» أي عالم الزمان. ويشير البيتان الأولان إلى بيتين في قصيدتين للملابيه وكان إليوت قد استعملهما بنمطهما الحالي في مطلع قصيدة له أهداها لهذا الشاعر الفرنسي؛ ويؤكد أن أمور هذا العالم، الحسية الأرضية منها («الثوم») والجميلة العميقة («الياقوت»)، تعمل معا على حجب رؤيا المركز «الساكن» عن عيوننا. وتقول الأبيات التالية إن ارتعاش حروقتنا يجري تحت جراح قديمة مشفية وغير مشفية، وإن الحركة داخل أجسادنا الدائمة السريان شبيهة بالحركة التي زاعها في النجوم المنسابة في الهجرة، وبجريان عصارة الصيف في الأشجار. وزر في الوقت ذاته تراقص النور على أوراق الشجر، ومطاردة الكلب لهلوف على الأرض وفي السماء بين النجوم.

كل شيء إذا حركة ونمط؛ وبعد وصفه للحركة ينتقل الشاعر لوصف النمط، ويستفيض هنا عن الصور الخاطفة بالبيان المجرد، ويصبح إيقاع الأبيات أبسطاً وأهدأ، والأسلوب تحليلياً، - ليعرف مركز هذا النمط الذي لا يتغير، محور المجلة، والنقطة الساكنة. وكما رمز «العالم الدائرة» إلى عالم الزمان، ترمز «النقطة الساكنة» فيه إلى عالم الأبدية، إلى عالم فيه «الماضي والمستقبل يقتربان». ولكي يجعل الشاعر بإمكاننا تصور هذه «النقطة الساكنة»، يصفها عدة أوصاف سلبية وقائمة على المفارقة: فهي ليست «جسداً ولا بنير جسد»؛ أي ليست مادية ولكن يمكن مع هذا أن تدركها الحواس، كما في جنينة الورد؛ وهي ليست «من ولا إلى» وليست «وقفاً ولا حركة»؛ أي أنها بدون الحركة عماد الزمان، لكنها مع هذا ليست ساكنة بمعنى عدم التحرك فذلك يعني الموت؛ هذه الحركة التي ليست بتحريك يسبها الشاعر «الرقص»، وهذا الرقص هو الذي يوفق بين الزمان والأبدية.

الطغولة. أيلق السهاني المخادع؟: المخادع لأنه يقود إلى رؤيا تموء أنها دائمة لكن دواها مجرد خداع. الأصداء. ومحتجة عن النظر: إما لأنها تمثل عالم ما كان ممكناً أن يكون ولم يحقق في حياة المتحدث، أو لأنها مجرد «أصداء» من الماضي، يتحس بها ولا تثرى. «غفاف الوطء»: لأنهم ليسوا واقعيين تماماً. واختيار الجنينة (٣١ - ٣٨) اختبار حبي: فهناك «الماء من ضوء الشمس» بدل الجفاف في الحوض الخالي، وهناك زهرة اللوتس ذات الرموز الجنسية، وهناك الورد التي تشير للحب، وفي ختام القصيدة حين يشير الشاعر إلى اختبار الجنينة يذكر «الشهوة»، مبيهاً بهذا أن رؤياه في الحقيقة تضمنت عنصر الشهوة. بعد هذه الرؤيا تمر السحابة، «وإذا الحوض خال»: غيبة بعد الأمل - فالاختبار لم يتحقق، ظل في عالم ما كان ممكناً أن يكون. لكن اختبار الجنينة يحتمل تأويلاً آخر، يتضمن حبه تحقيق مقصد إلهي في حياة الشاعر. فالمصفور، بعد الرؤيا، يقول «إن الجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل قدراً كبيراً من الواقع» - وهذه الكلمات ترد حرقاً في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، في فحوى تتعلق «بالفرح المؤلم المفاجيء» الذي يخترق الإنسان عندما يتحقق مقصد الله. ولزهرة اللوتس، مع إحياءاتها الجنسية، إحياءات روحية، وهي رمز للحب السهوي كما ترمز للحب الأرضي. كما أن الورد ذاتها، رمز الحب الأرضي، قد استعملت في الأدب العالمي مراراً وتكراراً رمزاً للحب السهوي. فتجربة الجنينة تمزج مما بين هذين اللونين من الحب. ونجد في البيت «والنمط السطح من قلب النور» (بما يحصل من إشارة أدبية إلى «قلب الظلام» قصة جوزيف كوزاد حيث رمز قلب الظلام إلى أعماق اليأس والظلام الروميين) رمزاً إلى الاشرار السهوي.

وينسحب الشاعر، في المقطع الثاني، ليتأمل موضوعياً في مغزى اختياره الشخصي. فيصور لنا في مظهره صورة رمزية للكون المنتظم، الذي تبدو

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الصوفي أكثر من اشارة عابرة لا تتحمل، أن تنبها بانفصاف ورياسة روية، كما شدد معظم الصوفيين، وكما سترأ في المقطع التالي. ويمر في الأبيات الأخيرة إلى لحظة النقوش، ويضيف للحظة الحديقة لحظتين أخريين مماثلتين، سبق أن استعمل أولهما في قصيدة فرنسية له. وينهي المقطع بقوله إنه عن طريق استعادة هذه اللحظات، انخارجة عن الزمان لكن المرتبطة بالزمان، تتسكن النفس من الاستعلاء أخيرا على بُعد الزمان.

ويستهل المقطع الثالث بصورة لقطارات تحت الأرض في لندن، صورة قائمة مفعمة بالقرف بجد ذاتها، لكنها تبدو أتم حين نقارنها بصورة حديقة بيرت نورتن المشرقة الهبة المنفتحة، كما أنها صورة مأكسة «لنقطة الساكنة التي هي محور الملاحظات الداخلية وهدفها: فهنا وصف حياة بلا محور ولا هدف ولا علائق، وبدون «التحرر الباطني» و «العناق». وقد سبق لإليوت فرمز بلندن مرارا لتفاحة المدينة الحديثة وجدبها، ولندن هنا «أرض غراب» أخرى، سكانها «رجال جوف» بلا نفوس أو مشاعر، يتنقلون بين محطة ومحطة، في حركة لا هدف لها ولا تقول إلى غاية - فهي بعيدة كل البعد عن حركة «الرقص». «لا امتلاء ولا غواء: لا الامتلاء كما في الحديقة من ضوء الشمس، ولا غواء كما في الطريق السلية التي سيتعرض لها بعد قليل والتي سيسبها في القصيدة الثانية «ظلمة الله». لا روح هنا، بل «ريح باردة» تهب قبل الزمان وبعد الزمان، لا قلق خلأق، بل وجوه وأصنامها الزمان وشغلها أمور الدنيا عن الانشغال بأمور الروح، ولا صحة ولا اكتمال، بل «رثات سقيمة» و «نفوس علية»، ولا حركة منتظمة، بل «أناس وقصاصات ورق، تدومها الريح». «وليس هنا الظلمة: ظلمة ليلة النفس الظلام التي طالما تحدث عنها المتصورون، وخاصة القديس يوحنا الصليب، والتي هي موضوع القسم التالي من هذا المقطع - التي ينتقل فيه الشاعر من ذلك «العالم المزرقق» إلى العالم الأدنى الخلق،

ثم (٧٠ فا بعد) ينتقل إلى وصف «النقطة الساكنة» وصفا إيجابيا، وهجر المفارقات المجردة ملتجئا إلى الصور - وهي صور شبيهة بالتي استعملها في وصف جنينة الورد، مدلا بذلك على أن كلا الاختيارين يصف لحظة النقوش ذاتها، أولا في إطار الحديقة، وبعد ذلك كتأملات في اللحظة بمزمل عن الظروف التي فيها حدثت. فالاختيار الآن يتضمن شعورا بالانطلاق بعيدا عن الذات ومشاكلها، شعورا بالنسمة والاشراق وبمزيج من السكون والحركة، وشعورا بالاكتمال، واحتفاظا بمالم الاختيار البشري ولكن اعتلاء فوقه في الوقت ذاته. وكما تضمن اختيار الجنينة اكتشاف مقصد ساوي في الحياة، فإن الأبيات الحالية تعود بدورها لذكر هذه الناحية من الاختيار (٧٢ - ٧٨). «فالعالم الجديد» هو عالم الاشارة الصوفية التي تجلب للشاعر، بينا «القديم» هو العالم المادي بما في ذلك حياة الشاعر الأول ذاتها؛ و «النقوش الجزئية»، نقوش الحب الأرضي، تدرك ويعترف بأن لها معنى في اكتمالها في النقوش الصوفية؛ و «تسوية الفرع الجزئي» هي الدينونة، نقيض الرؤيا الالهية. لكن الانسان، لأنه إنسان، لا يستطيع أن يبق على صعيد إدراك الكمال: «فلسل» الحياة الزمنية تمنحه من معرفة الأعالي في الحياة الروحية - أو من معرفة الأعماق فيها، في حين أن المقصد الالهي يتضمن إما الخلاص أو الدينونة - وما ليسا على طرفي نقيض بقدر ما كل منهما نقيض للفتور الخلفي من الخلاص ومن الدينونة (يقول إليوت في مقاله عن بودلير: بقدر ما نحن بشر، ما نفعله لا يد أن يكون شرا أو غيرا؛ بقدر ما نفعل الشر أو الخير نحن بشر؛ ومن المفارقات أنه أفضل أن نفعل الشر من أن لا نفعل شيئا؛ فنحن على الأقل نوجد. فن الصحيح أن نقول إن عظمة الانسان هي قدرته على الخلاص؛ ومن الصحيح أيضا أن نقول إن عظمته هي قدرته على الهلاك). وإذا كان الجسد لا يستطيع أن يتحمل «السا والدينونة»، كان علينا، كهب يكون الاختيار

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الراكب فيه دون أن يتحرك فعلا، «لا بالحركة بل بالامتناع عن الحركة».

أما المقطع الرابع فهو وصف حالة الموت في الحياة والحياة في الموت، حالة الانتظار، ووصف رمزي ليلية الظلماء في إطار صور بعيدة عن صور المدينة كما في المقطع السابق وشبهة بصور الحديقة كما في الأول: فالتأثر قد دفن الزمان، والحركة الوحيدة هي حركة غطف النيسة للشمس، الأكلة لا إلى حجب مركز الكون اللامتحرك عن عيوننا فحسب، بل إلى زعمه بالكليّة. ويؤكد الزمان يجب أن يتخطى وأن يتقاطع مع شعاع الضياء الأبدي. وتنتظر النفس الموت أو الحياة، تنتظر لحظة الاشراف، وتتساءل إن كان الضياء سيعود أبدا، إن كان عبّاد الشمس، رمز الله الابن، سيلتفت إليها، ودالية الغليبائيس التي تشير للعداء رمز الهبة ستتحني عليها، إشارة إلى الولادة الجديدة. هذه رموز هيات سبوعية يمكن أن يمنحها الله لنا، لكن علينا أن ننتظرها ولا نستطيع استبائها إلينا. لكن قبل أن تتقبل النفس النور الإلهي عليها أن تجتاز لا الظلمات فحسب بل الموت أيضا (١٣٠ - ١٣٤). وينتهي المقطع بذكر «صياح السمكة» - مرة أخرى نرى الطائر رمزا لاتمام العلاقات مع المحور الحيوي، مع الشمس التي كانت قد حُطفت - وبقرن رمزي الضياء و«النقطة الساكنة»، إشارة إلى أن الاشراف المنتظر أبدي لا زمني. وهنا الجواب على تساؤل النفس إن كانت ستحيى من جديد: ستحيى عند ما يعود العالم للاتصال «بالنقطة الساكنة»، عن طريق النعمة («صياح السمكة»).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى موضوع الزمان والأبدية، ويبدأ بملاقة الكلمات والموسيقى بها وبضرورة الزمان والحركة لقيام النقط، فيذكر أنه في كلا الفئتين تتلو الكلمات الكلمات والأنعام الأنعام، لكنها إن ظلت متعلقة بالزمان فحسب تحمي وتموت؛ لكن الفنان، كيبا يتطلب

إلى الصمت والظلمة والزلزلة الباطنية، إلى الخواء الذي ليس غليا من المعنى بل من أمور الذات.

كان الشاعر يورد في آخر المقطعين السابقين لحظة التشوة العابرة القصيرة - لكن هذه اللحظة بعد ذاتها لا تكفي في الحياة الدنيوية، فلا غنى عن أن تتبعها رياضة روحية: وهذه هي موضوع هذا القسم. فلا مناص للمروء من أن ينزل أكثر وأكثر، إلى «عالم ليس بعالم»، لأن كل ما يتكون منه عالمنا نحن مفقود فيه. وقد اعتمد إليوت هنا على تعاليم القديس يوحنا الصليب: «فجفاف عالم الحس» و«جلاء عالم الخيال» و«عطالة عالم الروح» التي على المروء أن يعانيها، تقابل مراحل الليلة الظلماء الثلاث في يوحنا، القائمة على انتفاء الحواس أولا، ثم العقل، وأخيرا الروح - «والآيات التالية أيضا، عن الطريق «الأخرى»، طريق الصمود، صدى ليوحنا كما لعبارة هرقليطوس الثانية التي ذكرناها فيها سبق. كل هذا يحدث «بيننا العالم يتحرك» على «طرقاته المدمنية» - لا طرقات السكك فحسب التي لا تقول إلى هدف، بل أيضا وبصورة أعم نوع حضارتنا الميكانيكية الحاضرة بأسرها - يتحرك حركته الأخرى المغايرة، حركة «التشوق» والغبية، التي قد حررت النفس المتديّنة ذاتها منها، إذ نزلت إلى درك الظلمة التامة التي تسبق تقبل النعمة الإلهية.

(ومن الطريف ذكره أن أحد النقاد يعين على وجه التحديد أي خط قطار يعنيه إليوت في هذا المقطع، ويعتمد على إليوت ذاته كصدر لتحليله: فهو يعني محطة غلوستر رود، القرية من منزل إليوت، والتي يتقاطع فيها غطان، وعلى إليوت أن يأخذ القطار منها إلى مكتبه قرب رصل سكوير. ويحلل هذا الناقد القسم الثاني من المقطع هكذا: من أراد ركوب القطار إلى رصل سكوير كان عليه أن ينزل أكثر وأكثر، من خط سير كل إلى خط بيكاديلي، في درج لولبي طويل - «هذه هي الطريق الواحدة، والأخرى/عينها: الأخرى هي المصدر المهادني للدرج والموصل للهدف ذاته - والذي يتحرك

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الدرجات العشرة التي يتحدث عنها القديس يوحنا الصليب باسم «سلم التأمل السري» كدرجات، قتها الله، ترقاها وتزولها النفس باستمرار، في ارتفاع وفي انقضاء، قبل أن تتحد نهائيا بالله؛ لكنها هنا تمسّر أيضا عن التأليف بين السكينة والحركة. فالحركة التي يستدعيها تسلق الدرجات مجرد تفصيعة في نمط التطهر الروحي، والنمط يستدعي السكينة. والأبيات التالية (١٦١ - ١٦٦)، قائمة على نظرية أرسطو في الحرك الأول، الحرك الذي لا يتحرك، العقل الساهوي الذي يفكر ذاته باستمرار ويسبب كل الحركة عن طريق المحبة - وفيها عرض للتناقض بين الحركة والسكينة، بين الشهوة والحب. لكن الزمان هو الصورة المتحركة لقرص الأبدى، وبالشكل ذاته الشهوة رمز الحب - هي الحب «من وجهة نظر الزمان»، والحب غير متحرك لكنه يبدو لنا متحركا لأننا نراه «من وجهة نظر الزمان». وجنية الورد ترمز لكلا الشهوة (الحب الأرضي) والحب (الحب الساهوي)، ولحظة الجنية ليست شهوة محضة ولا حبا محضا، بل تمثل حالة وسيطة بين الاحتفال والواقع «بين اللاكيان والكيان».

بعد هذا يعود الشاعر في ختام القصيدة إلى بدايتها، ويذكر البصيص، والديار (ويتضح «القصيدة» من «تنقيص» للنيار: فذلك ليدكرنا بأن كل لحظة من لحظات الزمان يمكن أن تتجلى وتسمو عن طريق إدراكنا النمط الأبدى ومشاركتنا فيه)، وضحك الأطفال، وهناك المصفور، الذي يقول لنا (١٧٣) إن لحظة التنشوة تأتي فجأة، هنا في حياتنا اليومية، في البعد الزمني، لكن ذكرها وسماها يظلان على الدوام مع صاحب الاختيار. وتنتهي القصيدة، وسط ضحك الأطفال، بالقول بسخف الزمان الجديب والمتمد من قبل ومن بعده لحظات الاشراق هذه: فالزمان قد قهرته الأبدية.

(٢) بين «بيرت نورتن» (١٩٣٥) و «إيست كوكرك» (نظمت ١٩٣٩ ونشرت ١٩٤٠) حدثت الحرب العالمية الثانية. وقد ذكرنا أن الحرب هذه

على قيود الزمان هذه، يفرض على كلماته وأنغامه المتحركة والمتبدلة قالباً ونمطاً يمنح العمل الفني شيئا من السكينة التي لا تزول. ولا غرابة في أن ينصرف الشاعر في «رباعياته» إلى التحدث عن الفن وخاصة عن فنه هو الشعر، وإلى تبيان أنه عن طريق الفن أيضا يتقهر الزمان - لكن لاهتمامه بطبيعة الكلمات ووظائفها صيدا آخر: فهو يصف غسنا العلاقة بين الكلمات وبين الرؤيا الصوفية: فكأن أن الكلمات والأنغام تدوم لحظة فحسب في الزمان، هكذا الرؤيا أيضا، وكما تكتسب تلك سكينة ومعنى عن طريق القالب الفني، تكتسب هذه دواما ومعنى عن طريق انخضاعها للرياضة الروحية. وسكينة العمل الفني سكينة جالية ويتألف بيقية معا (١٤٤ - ١٤٩) ودوامه مثيل للحاضر الأبدى الذي أشار إليه الشاعر في مطلع القصيدة: فكأن يتحرك الاناء الصيني «على الدوام في سكينته»، يحوي الحاضر الأبدى حركة الرقص الأبدية؛ وإدراك سكينة العمل الفني يطابق إدراك «النقطة الساكنة في العالم الدائر». ثم ترد أبيات عن صعوبة استعمال الكلمات استعمالا صائبا في الشعر، يخلص منها الشاعر، باستماله البارح لكلمة «الكلمة» (١٥٥) الروحية المدلول في سياق «الكلمات» الفنية المدلول، عائدا إلى موضوعه الرئيسي (وفي الوقت ذاته يدلل، بربطه بين «الكلمات» و«الكلمة»، على الأهمية والقوة التي يطلقها على اللغة، رافعا إياها إلى مستوى ساهوي). ويرى الشبه بين «الكلمات» و«الكلمة»، فكلاهما عرضة لسوء الفهم والهجوم والسخرية، وإن تكن هذه الأخطار أعطارا وهمية عاجزة (١٥٧ و ١٥٨). غير أن لادغاله فكرة «الكلمة» في هذا السياق مقصدا آخر: «فالكلمة» بمعناها المسيحي (المسيح) هي تحقيق لحظة التنشوة في جنية الورد: فهذه اللحظة، في الزمان وخارج الزمان معا، في نقطة تقاطع الزمان واللازمان، هي انعكاس ورمز للحظة الكبرى في تاريخ البشرية، لحظة التجسد، التي سيعد إليها في «الرباعية» الثالثة.

وفي الأبيات الأخيرة يذكر الشاعر «رمز

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الأول «في بدايتي نهايتي» تعني العودة إلى الموضع الذي هاجر أبائنا منه، العودة إلى منبع وأصل أسرته - كما عاد، في «الرباعية» الأولى، بفكره إلى طوقه: فالعودة هنا تعني أبدي في الماضي والزمان.

أما «الشاعر الصامت» (١٣) فيشير إلى شعار ماري ملكة اسكتلندة: «في نهايتي بدايتي»، العبارة التي تتكرر بأكثر من شكل في هذه القصيدة، وإلى شعار آخر، كما ذكر إليوت نفسه لأخيه، هو شعار أسرة إليوت ذاتها: «أسكت وأعمل»، الذي يجد صده في أواخر القصيدة (٢٠٤): «علينا أن نسكن وأن نتحرك أبداً».

يل هذا وصف للعقل المكشوف، يبين أن المكان مختلف عن جنية الورد: فالجارية السمر «تتشرب النور» لكنها «لا تمسك شعاعه»، وعوضاً عن الطير والورود المقعقة بالحياة، هنا زهرات الداليا «ترقد» و «تنتظر اليوم» وحلول الليل.

وفي الأبيات التالية (٢٨ - ٣٣) نجد معنى آخر لعودة إليوت إلى إيست كوكرك كمكان بداية ونهاية: فهذه الأبيات اقتباس حر، تشير إليه التهجئة القديمة التي احتفظ بها الشاعر (في الأصل الانكليزي)، من مؤلف «كتاب اسمه الحاكم» وضعه في ١٥٣١ السير توماس إليوت، أحد مواطني إيست كوكرك وأسلاف الشاعر. وليس مقصد إليوت مجرد الاقتباس من سلف له، بل إنه يجد بينه وبين مؤلف «الحاكم» اهتمامات أدبية ودينية وسياسية مشتركة، من ناحية، وبجد، من ناحية أخرى، بين عصره وعصر سلفه فروقات جوهرية: ففي عصر إليوت القديم كانت انكلترا في مستهل نهضتها الكبرى وتتخفف لعهد سيطرتها العالمية، أما في عصر إليوت الحالي، في أوائل الحرب الأخيرة، فكان وجودها ذاته مهدداً بالخطر. وهكذا فإن تلك الفترة من تاريخ انكلترا المبتدئة بمصر النهضة والممتدة إلى الحرب العالمية الثانية تشكل تدرجاً من الولادة فالنمو حتى الانحلال والموت، من «البداية» إلى «النهاية»: ففي «بداية» الشاعر، المتجلية في

مسؤولة عن إعادة إليوت للشعر - لكنها أيضاً مسؤولة عما في هذه القصيدة من سويداء وتشاؤم، وأثرها واضح فيها كلها، وخاصة في المقطعين الثاني والثالث، ويستفحان أيضاً في القصيدتين الثالثة والرابعة.

تتعرض الأبيات الأولى في المقطع الأول لفكرة التسامح في حياة الإنسان وحياة البشرية وفي كل أعمال الإنسان والحيوان: فلجميعها النمط ذاته، نمط تنابع الولادة والنمو والانحلال والموت. فإليوت تقوم وتسقط، وفي سقوطها تترك فصحاً ومادة لببوت جديدة، وأجسام الناس والحيوانات تنمو بدورها وتموت، وتصبح رماداً وزباً، وربة للنبات الذي يقيت الأجيال القادمة. وتشير «الببوت» إلى سائر الأشياء التي يبينها الإنسان لتتسمر بعده، كالحماك والمقوسات والمعدات وطرائق التفكير والشعور والتعبير. لكن لما مدلولاً آخر: فالمعروف أن إليوت كان، قبل نظم هذه القصيدة بستين، قد زار قرية إيست كوكرك في مقاطعة صمرست، التي كانت موطناً لآل إليوت، أسلاف الشاعر، في القرن السادس عشر، ومنها هاجروا في القرن السابع عشر إلى العالم الجديد. وقد صرح هو نفسه أن الصور في هذا المقطع مأخوذة من القرية ذاتها. وعلى هذا فإن هذه الببوت التي تنمو وتسقط تتخذ معنى جديداً: فهي الببوت الفعلية لأجداده التي قد انتهت الآن فلم يجد لها الشاعر العائد زائراً من أثر، بل قام مكانها «سقل مكشوف»، أو مصنع، أو طريق عام - لكنها أصبحت، هي وأصحابها، جزءاً من الأرض التي يعيش عليها ويبنى عليها سكان القرية الحاليين. وكان أسلافه هجرتهم لأمريكا قد أوقفوا مجرى هذا التوالي، تتالي نمو الأجيال من تربة معينة والعودة إليها، وكانت هجرتهم «بداية» حل نطاق كبير، وجدت «نهايتها» عند ما قام حفيدهم الشاعر برحلة عائداً من أمريكا إلى وطنه الأصلي، وتجنس بالجنسية الانكليزية التي كانت جنسيتهم فيها مفقودة، وزار الموضع الذي هاجروا منه. فأنتم الشاعر بعمله هذا الدورة، وصارت الكلمات

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

المتظم في المقطع السابق ومع فكرة التابع والنسق الدوري المشار إليها هناك. والقسم كله في تناقض بارز أيضا مع القسم الموازي له في «بيرت نورتن»، حيث انسجمت أنماط الكون و «تصاحت بين النجوم»، بينما لا مصالحة هنا بل صراع واضطراب وفوضى.

ويحلل القسم الثاني هذه الفوضى والاضطراب، مستقلا منها في السماء والأفلاك إليها في البشر. في العرف والتقليد أن الخريف في حياة البشر زمن هدوء وقرار؛ لكن الشاعر، الذي كان في الثانية والخمسين من عمره عند نظمه القصيدة، يتطلع إلى فترة الهدوء والقرار هذه، لكنه يلقي ذاته مضطربا قلقا. وينطبق الشيء ذاته على المجتمع وعلى المدينة من حوله: فهي بعد أربعة قرون من التطور يفترض أن تكون قد اكتسبت «سكة الشيوخنة»، لكنها بدل ذلك قد ألقت بنفسها في خضم حرب لم يعرف مثلها في التاريخ. فالخبرة لا تحمل معها الحكمة، ولا الشيوخنة الهدوء؛ وما من معرفة صحيحة إلا معرفة الانتظار باقضاع - «ليس للانتقاع نهاية» - انتظار الارشاد العلوي. لذا يرى الشاعر أن فكرة السياق والتابع في الحياة والتاريخ قد انهارت وانتقضت، وأن عودته إلى نقطة الانطلاق في إيس كوكر وكل ما ترمز له، ليست عودة واعتصاما. إذا فهو ليس في غتام الطريق، بل «في منتصف الطريق»، «في غابة مظلمة»، مثل دانتة في أول «جسيمه»، وطريق الخروج من الظلمة ليست في دورة جديدة في الزمان، بل في النزول إلى أعماق أحلك غلاما. وينتهي المقطع ببيتين جعل كل منهما شبه قسم قائم بذاته (٩٩ و ١٠٠): في المقطع الأول كان الشاعر قد صور «اليوت» و «الراقصين» كجزء لا يتجزأ في سياق التابع المستمر - لكن بما أن نمط التابع هذا قد بدا كاذبا للشاعر، فإن «اليوت» و «الراقصين» الذين كانوا من مقوماته غابوا هم أيضا «تحت البحر» و «تحت التل»، فبدلا من ابتداء دورة جديدة في الزمان، لا يرى الشاعر إلا الفراغ والدمار والظلام.

توماس إليوت المقطع منه، «نهاية» الشاعر، متجلية في توماس إليوت المقطع.

هذه الأبيات مدرجة ضمن أبيات (٢٣ - ٤٦) يصف فيها الشاعر رؤيا جديدة، لكنها ليست رؤيا الحقيقة بل رؤيا الحقل المكشوف، الذي لعله كان يقوم عليه ماضي بيت أسد أجداده: ففي الحقل يرى، في منتصف ليل صيف، رؤيا لأشباح من القرويين يرقصون حول أكوام النار. لكن بينما كان «الرقص» في القصيدة السابقة رمزا للحركة اللازمانية، للتوفيق بين الحركة والسكون، فإن الرقص هنا، ولو أنه لا يصل ذلك حركة الناس وقصاصات الورق التي تدومها الريح، فإنه إنما يرمز للحركة الدورية لحياة البشر. فنحن هنا في عالم الزمان، و «سلاسل الماضي والمستقبل» ما تزال فضالة، وبداية الدورات ونهايتها «زبل وموت».

وفي الأبيات الأخيرة نراه يحاول الانطلاق من بعد الزمان والتابع الدوري: فيبد رؤيا منتصف الليل يحس باقتراب الفجر وبالبهر والريح - فهو يستعد لانطلاق جديد، لبداية جديدة، لكن على صعيد آخر وفي بعد مختلف.

أما المقطع الثاني فيري ما كان يعتري الشاعر من قلق وتشاؤم وشبه يأس في أوائل الحرب. ويتخذ قسما المقطع الخريف والتقدم في العمر موضوعا لها، ويبحثان فيه أولا بأسلوب غنائي، يسميه الشاعر بتواضع وبهجة ساخرة «دراسة بنسق شعري خلقه ثم بأسلوب نثري مباشر».

يصف القسم الأول صراع أزهار الصيف وأزهار الربيع والشتاء، واختلال نظام الفصول المقرر، والانقلاب العنيف في الكون كله. فالبروج في حرب، و «المغرب» (قوى الدمار) يقاتل «الشمس» (قوى الخلق) ويدحرها قهوي هي والقمر، والنيازك والشهب «تبكي» و «تلعبر»، وكل شيء تدوم «دوامة ستحمل/العالم إلى تلك النار المدسرة التي تحرق من قبل أن تطفى الثلوج». هذه الدوامة المدمرة تبدو في تناقض حاد مع الرقص

دربعيات اربع: عرض وتحليل

حرفيا من القديس يوحنا الصليب يلخص به الشاعر «الطريق السلبية»، وفحواه أن الطريق إلى تمام المعرفة والامتلاك والنبتة هي إنكار الذات إنكارا تاما.

أما المقطع الرابع المحكم النظم فهو قصيدة على النمط الميتافيزيقي، في قالبها وصورها، الذي كان يكتب فيه بعض شعراء القرن السابع عشر، وتشبه بشكل خاص قصيدة مارفيل «حوار بين النفس والجسد»، ليس فقط في جميع نواحي الشكل بل أيضا في أن كلا منها تصوّر التطهر الروحي كحصى جسدية تؤول إلى الصحة الروحية عن طريق الموت. وهي قصيدة دينية بحثة، قوامها الصلب والشركة المقدسة، وعناصرها كتابات أكثر منها رموزا؛ وقد كتبت ليوم الجمعة الحزينة، أو «الظلمة» (١٧١)، من سنة ١٩٤٠. وهي تربط بين فكرة الآلام البشرية عامة ولبلة النفس الظلماء خاصة وبين آلام المسيح، الذي بعد صلبه في يوم الجمعة الحزينة وموته ودفته وانحداره للهاوية اجتاز أحلك جميع الليالي ظلاما. فالجمعة الحزينة هي «نقطة ساكنة» تم الوصول إليها من طريق النزول عبر الظلام - وفيها أصبح النزول والصعود، والضيء، والموت والولادة الجديدة، والألم والظفر، والجسد والروح، أصبح واحدا. على هذا «فالجراح» هو المسيح، و«جرحه» الصلب، و«المرض» الإنسان، و«المرض» الكنيسة، و«المستشفى» العالم، و«بيان المرض» اعتلائنا الروحي الذي يظل كاليابان على سرير المستشفى في صعود وهبوط، و«الرأفة الحادة» تحل أحجية بيان المرض بأنها توجه هذه القفوض في الصعود والهبوط وتجعل منها نمط «طريق صعود وطريق نزول» - وهي هنا طريق نزول إلى «نيران مطهرة باردة»: لكن هذه النار ليست «الدمرة» التي تحرق من قبل أن تطفى التلوج (٦٧)، بل هي نار خلاقة، توحد بين الطليعة والروح، «فورود لحيها، والدخان صوج»: ضياظا رمز الحب، وظلامها تاج شوك، وورود

بعد أن تأمل الشاعر في المقطع الأول في الماضي، وفي الثاني في الحاضر، ينصرف في الثالث إلى التأمل في المستقبل، وترد هنا الفاظ «الرجاء» و«الانتظار». لكن المستقبل القريب ظلام بكامله - «ظلام ظلام ظلام» (١٠١ - ١١١) كما يقول شمشون في مسرحية ملتون؛ إنه ظلام بدون هدف، الظلام الذي كان يخشى الشاعر وقت كتابته القصيدة أنه سيفسر انكثارا والحضارة الأوروبية، والقتال إلى أن «تهوي الشمس والقمر» فيغيث الكون في الظلمات؛ ظلام بدون نمط، فبدل التقويم الذي يشير إلى حركة الاجرام السماوية، سجلات اجتماعية، وبدل «الحاكم» الذي تحدث عنه السير توماس إليوت، «المديرون» لشركات التجارية. فلا رجاء إذا في المستقبل في بعد الزمان، بل الرجاء كله عبر هذا الجسد، في نمط المعاني السماوية الأبدية.

بعد هذا الظلام الذي بدون هدف، ينصرف الشاعر إلى الظلام الآخر، الداخلي، ظلام التأملات الدينية وعزلة النفس في ليلتها الظلماء، ويصوره في صور مجازية ثلاث، الأول (١١٣ - ١١٧) مستمدة من المسرح، والثانية (١١٨ - ١٢١) من قطار تحت الأرض، والثالثة (١٢٢) من المستشفى. وهو يصف هذا الظلام مطالبا هنا تدريجا مماثلا لما تطلبه في «بيرت نورتن» (١١٩ - ١٢١): فهو يأمر النفس، «اسكني»، وانتظري بدون رجاء، «انتظري بدون محبة»، «انتظري بدون تفكير». لكن في نهاية إنكار الذات هذا وهذا الانتظار تأتي الاشرقة: «وكذا تكون الظلمة النور، والسكينة الرقص»، التي تتضمن بعض عناصر من اختبار الجنينة (النور، السكينة، الفصحك في الجنينة، النشوة) مع عناصر أخرى قد تشير إلى اعتبارات خاصة مشابة في حياة الشاعر. ويختم هذه الأبيات عن عناصر لحظة الاشرار بقوله إنها تتطلب وتشير إلى «الموت والولادة»: فإن حياة الروح يحددها الألم وما في اليلة الظلماء من موت روحي.

ويكاد القسم الثاني من المقطع يكون اقتباسا

«رباعيات اربع»: عرض وتحليل

والقسم الأخير يلخص القصيدة كلها، ويشير إلى الارتباط بينها وبين سابقتها. وهو يبدأ بالتشديد على أن «البيت هو المكان الذي ينطلق منه» - وهذا ينطبق على حال الشاعر الذي يزور موطن أسلافه كما على حال شاعر «بيرت نورتن» الذي كان يتأمل في ذكريات طفولته. لكن هناك فارقاً: فالإشراق في الجنية التي دامت لحظة لا تكن (١٩٢ - ١٩٦)، فلحظة النشوة يجب، كي تشر، أن ترى من بُعد الزمان والتاريخ، في حياة الشاعر وتاريخ أسرته وبلاده (والحجارة التي «لا يمكن فك أسرارها» إشارة إلى حجارة القصر في مقبرة إيست كوكرك). وفي الأبيات التالية (١٩٧ - ١٩٩) تشير «العشية تحت ضوء النجوم» للحياة في مظهرها الأبدى، و«العشية تحت ضوء المصباح» للحياة من حيث مظهرها الزماني، للحضارة الإنسانية وتذكارات الماضي - ولكل منها، لكلا المظهرين، «وقت»: كلاهما ضروري. لكن الحب ذاته أبعد من الزمان والمكان (٢٠٠ - ٢٠١)، وكل بداية جديدة في الزمان والمكان يجب أن تتخطى مجاها الأصلي، ألا تكون للأمام أو الخلف زماناً أو مكاناً (٢٠٣)، بل أن تنتقل إلى «عمق آخر» ليس من هذا العالم.

والأبيات الأخيرة ترتبط مع الأبيات الأولى من جهة، وتحضرنا من جهة أخرى «لرباعية» التالية، بأموالها ومباحها؛ والكلمات الأخيرة وفي نهايتها بدايتها ترتبط مع رسالة «دري سلفجز»: «إلى الأمام أيها المحررون». فإن إليوت، كما سبق، بدأ الآن يفكر في قصائده كسلسلة متصلة الحلقات، فلم يوصل «إيست كوكرك» إلى نتيجة حاسمة، كما فعل في «بيرت نورتن»، بل جعل أبياتاً الأخيرة قاعدة ينطلق منها إلى القصيدة الثالثة.

(٣) وتتابع هذه القصيدة الثالثة (١٩٤١) ما وصلت إليه الثانية: ففكرة الحياة البشرية والتاريخ البشري كسلسلة لا تنتهي من البدايات الجديدة، موجودة هنا أيضاً وتعالجها صور جديدة قوية،

الحب وأشواك الألم رمز الخلاص. وبما أن القصيدة قصيدة دينية، فإن عنصر الخطيئة والافتداء بارزان فيها: «فالمليينير المفلس» هو آدم بعد السقوط، و«لعمته» هي الخطيئة الأولى - وكلها ازداد علماً بالخطيئة وأدراكنا لنصيننا من المرض اقتربنا من الخلاص: «لنشفى، على علتنا أن نصير من شيء لأسوأ». وكما تم الافتداء عن طريق صلب المسيح وقيامته، هكذا أيضاً سيتاح للإنسان في نهاية القيلة الظلم أن يصل الإشراف والنعمة. ويشير البيت الأخير إلى شيء من الأمل في البشر: في أنهم، رغم انعدام الانتفاع فيهم ورغم ادعائهم السلامة والقوة، يدركون قيمة تلك الجمعة فيسمنها «عظيمة». (ويجدر بالذكر أن الجانب الأكبر من صور هذا المقطع تراثية - وردت في التوراة، وفي السير توماس براون، ولانسليت أندروز، وفيه، والقديس يوحنا الصليب، و«يرقيلطوس»، و«باسكال»، الخ.).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى الحديث عن الشعر، وعن شعره هو (بكثير من التواضع، خاصة أن نقده لشعره يجيء مباشرة بعد المقطع الرابع القذم)، وعن كيف يمتد شعراً عن وضعه الحالي. ولما كان من أهم عناصر «بيرت نورتن» الزمان والأبدية والحركة والسكينة، ظهرت هذه العناصر في حديث الشاعر هناك عن فن الشعر - ولما كانت فكرة الزمان كدورات وبدايات جديدة من أهم عناصر «إيست كوكرك»، ظهرت هذه أيضاً في حديثه هنا عن فنه. فما يكتشف ويمرر عنه في الشعر قد اكتشف وعبر عنه مراراً فيها مضى؛ وعمل كل شاعر سيمثل من جديد بعده، فكل محاولة بداية جديدة تستدعي «الكفاح لاستعادة ما فُقد» ووجد وفقد مرة بعد مرة؛ أما الظروف التي «تبدو غير مواتية» التي يكتب فيها شاعرنا، فهي كونه يعيش في مجتمع علماني في خضم حرب كبرى، يحاول فيه أن يستعيد الرؤيا المسيحية في العالم، التي عبر عنها كتاب كثيرون قبله، لكن الإنسان الأوربي الحديث أشك أن يفقدها.

«رباعيات اربع»: عرض وتحليل

زمانا ليس زماننا، «زمانا/أقدم من زمان الساعات الضابطة»؛ وهو أيضا رمز لشيء آخر: المستقبل الذي لا نهاية له، أي انه يرمز لزمان بأمره، فيبدو وكأنه الأبدية (٤٦) - لكنه ليس الأبدية، فذلك بعد آخر لا علاقة له بالبحر إنما يدركه المسافرون في البحر.

في المقطع الثاني نرى صور الأول ما تزال موجودة. وتحضرنا حضور دراي سلفيز، التي هي آخر ما يراه المقلع في البحر من البر، لفكرة الانطلاق والسفر؛ فبالإضافة لصورة البحر، هنا صورة البحارة والبحرين، وهي صورة تراثية مأثورة في رمزيها للانسان المخمر في عباب الحياة من الولادة حتى الموت.

والقسم الأول مقطوعة سداسية. يتسائل الشاعر في مستهلها عن نهاية هذه الرحلات جميعا، مصورا الناس كشظايا «حطام متجرف»، ومتحدثا عن الصلاة التي «لا تصلّي» لأنه حيث لا إيمان بهدف فلا فائدة في صلاة؛ ولا يجد جوابا إلا «لا نهاية، بل مزيد» هو «تتالي/وتتاقب أيام وساعات أخرى» وازدياد الشعور بالمرارة والخيبة، لحاشة ما كان يؤمن بأنه يموك عليه أكثر من سواه: أما «المزيد الأخير» فضحفات الشيوخوة، و «الولاء» لل أحد فكأنه لا ولاء الذي يبدو كأنه «التجرد» الصحيح، لكنه في الواقع مجرد استسلام وتعلق سلبي بالحياة لا بأية قيم في الحياة. ثم ينتقل إلى وصف الصيادين، الذين في حياتهم محط وهدف معينان، لكنهم مع هذا «صيادون» لا «كشاف» وحياتهم عرضة لفعل الزمان وجزء من الجريان الذي لا ينتهي. ويعود إلى مشكلة معنى التاريخ، أو سير الزمان، ويرى أن الزمان لا معنى له ولا يؤول إلى غاية (٦٩-٧٢)، ويصور الموت إله الحياة في الزمان، والانسان كجسد عظمة على الشاطئ. - ثم، في وسط بيت (٨٣)، يستدرك الاستدراك الكبير: «ليس إلا الصلاة التي بالجهد، بالكاد/تصلّي، صلاة البشارة الفريدة».

كما أن فكرة تجلّي اللانهاية في الزمان تجده هنا التعبير الأكل عنها في «الرباعيات» كلها، في الأبيات المتعلقة بالتجسد (في المقطع الخامس). في المقطع الأول صورنا النهر والبحر. وكلاهما يحمل مدلولات شخصية: فقد جعل الشاعر لقصيدته هذه مقدمة قصيرة يوضح فيها أن دراي سلفيز اسم مجموعة صغيرة من الصنوبر قرب الشاطئ الشمالي الشرقي لولاية مشوشس في أمريكا حيث عاش إليوت سنوات طويلة، تقوم عليها منارة، كما أن النهر هو المسيسي، الذي ترعرع قربه في مدينة سان لوي، والأبيات ١١-١٤ استحداثا لذكريات طقوله هناك. فالمكان إذا هو الولايات المتحدة التي ولد فيها وصرف سني طفولته وحداثته - وهكذا يكون الشاعر، بعد ذكره تاريخ أسرته قبل هجرتها من انكلترا في التقصيدة الماضية، يذكر في هذه وطن طفولته وصباه نتيجة هجرتهم لأمريكا (ويعود أخيرا في التقصيدة التالية إلى وطنه الأصلي وبذبحه الأصلي). لكن للنهر والبحر معاني أخرى أعمق وأكثر شمولا، والنهر هنا رمز لقوى المظلمة في الانسان والبشر ولقوى الطبيعة التي لم تذلل والتي يحيل للحضارة أنها قهرتها لكنها في الواقع «تنتظر، ترتقب وتنتظر»؛ وهو أيضا رمز لحركة الزمان قدما بلا انتكاس، لزمان «الداخل» لدى الانسان، ولإحساسه بالتاريخ، ولذكرياته اللاواعية والنصف الواعية للأعصر الفائرة والأزمنة السابقة «لتذليل» النهر. على هذا تكون فكرة وتجربة الزمان قد تطورت منذ «بيرت نورتن» حيث كانت في حدود فرد، إلى «إيست كوكرك» حيث كانت في حدود أسرة الفرد وبلاده وتاريخه، إلى «دراي سلفيز» حيث أصبحت في حدود أبعد من التاريخ، وعبرت إلى ما قبل الزمان المدون في سجلات التاريخ، واتدمج ماضي الفرد والجماعة المعروف والمحدد في الماضي المجهول وغير المحدود للجنس البشري قاطبة. لهذا اتبع الشاعر صورة النهر بصورة البحر: فالبحر رمز الزمان بهذا المعنى الأوسع، ويجرس البحر القارع «يقبض

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

والصليانات (١١٥) الدائمة، ونهر البشرية يصون ذاته لكنه يحمل رسقة من الحطام والأعمال الشريرة (ويمزج الشاعر هنا بين الحاضر والماضي البعيد، بين التزوج الأموات وقضمة التفاحة في جنة عدن).

ويتحدث المقطع الثالث عن المستقبل وأفعال الحاضر، لكنه يذكر أولاً أنه كما أن الماضي باق في الحاضر، هكذا أيضاً فإن المستقبل موجود الآن، ينتظر أن يلحق به «الآن» المتحرك (١٢٦-١٢٨)، وكأن المستقبل شيء حدث، كأنه ماضٍ لم يمتزح حياتنا بعد (ورى المسافرين في هذا المقطع يحملون ماضهم معهم ويستقبلهم أيضاً). والإنسان في هذه الأبيات لا يتجرف، كما رأيناه سابقاً، في قارب، وليس صيادا عاكفاً على أعماله، بل مسافر في قطار أو على ظهر باخرة كبرى - لكنه عالق مثلها في تسلسل الزمان الذي هو مجرد تكرار «الزمان الخزين الجديد»؛ والنشط الآخر هو أن الطريق الصحيح، سواء أكان للأمام أم للخلف، صموماً أم زولاً، يؤول بنا إلى اللحظة الحاضرة وأنها هي الواقع الوحيد. الزمان يسير بنا، ونتموه أننا نسير للأمام (١٤١-١٤٣)، لكن أي تطور حقيقي إنما هو في «الوعي» لا في الزمان: «عند ما يحل الظلام، في حبال السفينة وسلك الهواء/ يعلن صوت» - وسط سائر الوسائل الميكانيكية والعلمية، هناك صوت باطني، وما يملكه هو أنه على نوع التفكير والفعل في اللحظة الحاضرة يتوقف نوع الحياة؛ كل لحظة موت ونهاية وهي أيضاً بداية؛ هذه اللحظة هي التي «تستمر في حياة الآخرين». وهذه الرسالة كالرسالة التي في خطاب كريشنا (الذي تجسد فيه إله الهندو فيشنو) للامير أرجونا وكان كريشنا سائق عربته، عند ما تردد عن الفعل في ساحة القتال - فكريشنا، كما ورد في «غيتا»، يقول بضرورة قيام الإنسان بالأعمال المطلوبة منه بدون الاهتمام بشأرها، وأن على الإنسان أن يعيش كما لو لم يكن هناك مستقبل، كما لو كانت اللحظة الحاضرة

ويتشامل الشاعر في القسم الثاني: ما الدائم في هذا الجريان الذي لا ينتهي؟ ويرى أن الماضي ليس مجرد تسلسل ولا حتى تطور ويندو، في عقول العامة، وسيلة لانتكار الماضي. ويتر الحاضر عن تراثه، فالتاريخ في نظر الشاعر لا نهاية له ولا حتى بمعنى التدرج نحو أشكال النشوء والارتقاء العليا ولا نخط فيه بل تكرار لا يزيد شيئاً - لكنه مع هذا كله ليس خلواً من المعنى ومن التناثر و «الاعلانات»: و «الاعلان» لفظة رئيسية في هذا المقطع ترد مرتين هكذا مرة «كالبشارة» (واللفظة هي هي في المواضع الثلاثة بالأصل الانكليزي)، وهي تعني في الموضع الأول («الاعلان الويل» - تذكيراً وانذاراً بالمخاطر التي تعترض حياة البحار، وفي الثاني («الاعلان الأخير» - نذير الموت، وفي الثالث («البشارة المفريدة» - إعلان مجيء المسيح - الذي سيؤد إليه الشاعر ويشدد عليه في المقطع الخامس. في هذه «الاعلانات» المعنى الوحيد أو الهدف الوحيد في الحياة والتاريخ كما يتجلى للمسافرين في بحر الزمان. وبما أن سفرهم بدون غاية أو مقصد في الزمان، فإن معناها هو في بعد آخر، يشير إليه «لفظ الجرس». وفي هذا القسم يشير الشاعر إلى هذه التجليات مسماً إياها «لحظات السعادة» أو «الاشراق المفاجيء» مذكراً لنا بلحظة الاشراق في الجنة: فكل اللحظات العميقة انخارجة عن الزمان في «الرباعيات الأربع» متعلقة بلحظة جنينة الورد - واللمحة هنا مرتبطة بالماضي الحقيق الذي تتطلب رؤيته «الفتة الخلفية/ للوراء، نحو المحول البدائي»؛ هذا «المحول» هو حول النهر الجامح الذي «يترب وتنتظر». ويمود الشاعر في الأبيات الأخيرة إلى صورتي البحر والنهر: إذا نظرنا إلى الزمان كالبحر، أمكننا أن ننظر إلى اللحظات الكبرى، سواء لحظات الاشراق أو الألم، كالصخور. ولحظات أننا نحن نفوس، «تغطيتها تيارات الفعل»، لكنها باقية أبداً: «والناس يتنثرون ويتسسون، أما الألم فيبقى». والنهر الذي في داخلنا جيماً هو تاريخ للتدبيرات والاقدمات

«رباعيات اربع»: عرض وتحليل

في شخصها، فهي ملكة السماء وهي في الوقت ذاته منا نحن البشر أذ هي ابنة وأم. و «البشارة المستديمة» التي تنبئ عن جرس البحر إشارة للصلاة التي يتلوها المسيحيون حين يسمعون صوت جرس، تذكارا للتجسد - الذي سيتحدث عنه الشاعر في المقطع التالي.

بعد أن ذكر الشاعر في المقطع الرابع الوسيلة الصحيحة للعب والمساعدة، ينتقل في الخامس إلى ذكر قائمة طويلة بما يتراعى للانسان أنه وسائل عون وساعدة - ولا يترك منها شيئا، من الوسائل القديمة والحديثة، لا يتعرض له. وهي كلها تمكس «فضول» الناس، الذي «يتحرى الماضي والمقبل/ ويتسك بذلك البعد». مقابل هذا «الفضول»، هذه «التسلية والتخدرات»، يضع الشاعر «إدراك» نقطة التقاطع بين الزمان/واللازمان». كل هذه الأعمال الخفية والسرية التي تمارس محاولات لتنبؤ بالمستقبل بواسطة تفسير ظواهر الزمان الحاضر على أنها رموز أو اشارات أو طيّر؛ لكن صاحب «الرباعيات»، المعنى أيضا بتفسير الرموز والاشارات، لا يهتم بتفسيرها كعلامات عن حوادث المستقبل، بل يفحص عن «معاني اشارات في بعد اللازمان، وهدفه في قصائده الوصول إلى هذا المعنى. لكن «نقطة التقاطع» هذه لا يستطيع أن يدركها إلا القديس؛ أما أكثرنا فلا يستطيع أن يحوز عليها حياة دائمة، أو أن يكون له التجرد المطلق من قيود الشهوة - فلا أكثرنا إذا ليس هناك إلا «الحظة المغفلة» التي تأتينا على حين فجأة؛ ليس هناك إلا تلك اللحظات، التي وردت مرارا في «الرباعيات»، التي تغتدي حياتنا وتعطيها معنى. ويضم الشاعر لحظات النشوة التي عرفها ويضمها معا (يجمع بينها أنها كلها «تلميحات وحزورة»)، فتكون مقدمة وتهيأ للحظة الكبرى، التفريدة، الأعق: لحظة التجسد، التي تغتدي التاريخ كله وتعطي معنى، ويلتقي فيها الزمان والأبدية، والحس والروح، والحياة والموت، والبشري والساوي. يذكر إليوت هذه اللحظة،

لحظة الموت، وأن الانسان عند مماته يذهب إلى مرتبة الكيان التي يكون عقله في لحظة الموت منصبا عليها (١٥٦ - ١٥٨). وقد اقلق اقتباس إليوت من ذلك السفر الهندي لا المسيحي، وذكره لكريشنا، بعض النقاد وأثار استغراب سواهم، سيما أن هذا المقطع (وهو الوحيد الذي يلجأ فيه الشاعر لمعتقدات دين غير دينه) يأتي في موضع حساس: سبقه مباشرة تعرض «لبشارة» ويتبعه مباشرة تعرض «للتجسد»، وهما من أعمدة الدين المسيحي ويتميز بهما عن سواه. لكن بعض النقاد الآخرين يطلون عمل إليوت هذا بأنه نتيجة ميله في بعض معتقداته حول موضوع التاريخ إلى آراء هي أقرب إلى الهندية منها إلى الكاثوليكية: ففي عرف الكتيبة، لتاريخ هدف ومقصود معين هو مجي المسيح الثاني والدينونة الأخيرة، على أن إليوت يشدد رغم هذا على أنه لا يستطيع أن يتخيل «مستقبلا ليس عرضة/ كالماضي، أن يكون لا مقصد له». ويرى في نهاية المقطع أنه كما يفتدي الحاضر الماضي، عن طريق تجديده معناه، هكذا أيضا فان الحاضر يفتدي المستقبل، عن طريق إعداده معنى له - لكن في الحاضر وحده لحظة التجربة، وكل التجارب حاضرة: لذا فالحاضر هو «المقصود الصحيح» للذين يتحركون «للأمام» (١٦٥).

بعد المقاطع المتحدثة عن البحارة والبحرين، نجد في المقطع الرابع صلاة «السيدة»، لمرم العذراء حامية البحارة. ومع أن البحارة يمثلون الانسان والانسانية، كما قلنا، لكنهم يقومون هنا بدور آخر: فالقصيدة كتبت والحرب في البحر على أشدها، فلا شك أن الصلاة «لأجل جميع من في السفن» و «لأجل/ النسوة اللواتي شهدن ابنائهن أو أزواجهن/ ينطلقون ولا يعودون» لها أيضا منزى خاص آخر. ويقتبس الشاعر في غمطته للعذراء وصف القديس برنارد لها في «مردوس» دانتة: «ويا ابنة ابنك» (تركها في الأصل بالايطالية) ويضيف لذلك «ويا ملكة السماء»، مدلا على أنها توحد الأطراف

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الأول، عل الصعيد الحرني، عصر يوم شتوي في الريف الانكليزي، هو اليوم الذي زار فيه الشاعر القرية فعلا؛ والصورة التي يرسمها صورة وضاعة، يمسك الصورة القروية في «ليست كوكرة»؛ فكل شيء يعكس النور الآن، وبدل الظلمة عند العصر «وهيج يعصي النظر»، وبدل الحر الممغم «تلهب الشمس الوعيزة الثلج»، وبدل الشعور بالشلل والتنويم «عصارة النفس ترتجف»، وبدل النار والجليد المدبرين في تلك القصيدة، نجم الشمس والصقيع هنا قد اغتظما بانسجام تام «وبعد بلا ربح هو حر الفؤاد». لكن للمقطع صيدا آخر: فالعصر والشتاء هما عصر حياة الشاعر وشتاؤها، و«ربيع منتصف الشتاء» (وفيه، هنا كما في شعر الميتافيزيقين عامة، إشارة خفية إلى ميلاد المسيح في وسط الشتاء) الذي «ليس في تقويم الزمان» و«لا وجود له في منج التوالد»، سيؤول إلى «صيف الصفر/الذي لا يمكن تصوّره»: فالشاعر قد بلغ سنا جعلته يتخال أنه سيماني فيها التحط والمغم، فإذا به عرض ذلك يجد «عصارة النفس ترتجف» وقواه الخلاقة تعود إليه ويجد النبضة في التأمل في صيف الحياة الأبدية الذي يخلف الشتاء والموت - فيتبادل عن «صيف الصفر» هذا: إن كان لقاء الربيع والشتاء قد أدى لهذه الحالة الفذة التي يصفها، فإل أية حالة أبرز وأروع سيؤدي اجتماع الانحدار اجتماعا تاما، إلى أي فصل «لا يمكن تصوّره» سيؤدي الاتحاد باله؟ والعصر والشتاء هما أيضا عصر بلاده وشتاؤها: «فالرباعية» تتعرض باهتمام لموضوع التاريخ، واسم لتل غدنغ مرتبط بأحداث تاريخية عديدة: ففيها أنشأ نيقولا فرار في ١٦٢٦ جماعة أنكليكانية شبه مترهنة، وألها جاء الملك شارل الأول مرتين ثانيتهما بعيد انهزامه في الحرب الأهلية (هإن جشت ليا لكك كبير)، وألها جاء أو بمعتقدات جامعها تأثر الشعاران كراشو وهربرت، وما من الشعراء المهيبين خاصة إلى إليوت؛ ونحوي القصيدة عددا من الاشارات إلى فترة الحرب الأهلية في التاريخ الانكليزي عدا هذه، خاصة في

بأبيات مباشرة بسيطة، لا تزويق فيها أو رموز أو غموض، هي من أهم أبيات «الرباعيات» كلها. فلفظتان اللذان تلك التي اختبرها الشاعر هي الرموز والشارات التي سمى لقوصل إلى معناها، وفيها يجد المعنى الأبدى تيميرا عن ذاته في الزمان. هذا المعنى هو تجسد المسيح: واذ منح التجسد الزمان «مصدر الحركة» الأولى، جعل الانسان مشاركا في ذلك المصدر: وبهذا يخلص الانسان، الذي رفع الآن لمركز الفعل والحركة، من «القوى الشيطانية الرجسية»، قوى الجحيم، ومن القوى في طبيعته الحيوانية، قوى «الاله القوي الأسمر» في دمائه. فمن طريق التجسد صار الانسان في كل لحظة في الأبدية، ولذا فالفعل الصحيح هو التحرر من الزمان (٢٢٤ و ٢٢٥). وليست «دراي سلفجز» القصيدة الوحيدة التي يذكر إليوت فيها «التجسد»، بل قد تعرض له في أماكن عديدة من قصائده وسرسياته ومقالاته - فلحظة التجسد فائقة الأهمية في تفكير إليوت، يعطها من الأهمية هنا أكثر مما يعطي لحظة الافتداء، ذات الشأن الخطير في المعتقد المسيحي (وإن كان يذكرها في المقطع الرابع من «ليست كوكرة»). فإليوت شاعر كاثوليكي، يشدد على ما يشدد عليه الكاثوليكي لا البروتستانتي: يتعرض للتجسد أكثر من الافتداء، ولرياضة الروحية أكثر من عمق الإيمان، ولتوبة والاعتراف والتطهر أكثر من الدينونة، ولعبادة الجماعة أكثر من الفردية.

والأبيات الأخيرة في القصيدة، بما فيها من إشارات للموت والرجوع للتربة والحياة الأبدية (شجرة الطقوس لا ترمز للموت هنا قدر ما ترمز للخلود)، تصل بين هذه القصيدة والتالية التي تقوم على لتل غدنغ، التي هي في عرف الشاعر مثال على «التربة ذات المخطورة».

(٤) تتخذ «الرباعية» الأخيرة (١٩٤٢) عنوانها من اسم قرية صغيرة في مقاطعة هنتندنشاير بانكلترا، فيها كنيسة قام الشاعر بزيارة لها. ويصف المقطع

درباعيات اربع : عرض وتحليل

والفكرة الرئيسية في القسم الثنائي من المقطع الثاني مستمدة من عبارة هيرقليطوس عن التحولات الدائمة في العناصر وتلاقي الأضداد («حياة النار في موت الهواء؛ حياة الهواء في موت النار؛ حياة الماء في موت التراب؛ وسياة التراب في موت الماء»)، ويحوي هذا القسم استعادة لقصود الرئيسية في «الرباعيات» جميعها - للغيار المعلق في الهواء (من «بيرنت نورتن»)، والجدار والافريز والغار (من «ايست كوك»)، والماء (من «دراي سلفجرز») والمقدس والجوقة (من «لثل غدنغ»). لكن صراع العناصر، الذي يحمل في هيرقليطوس نواحي خلق كما يحمل نواحي دمار، لا يحمل هنا إلا نواحي دمار، ونهاية صراعها ليست تلاقي الاضداد بل فناءها جميعا. فالقصيدة كتبت زمن الحرب (انظر الأبيات ٥٦-٥٨ و ٦٦-٦٩ عن أثر القتال في لندن). ويصور الشاعر استفسار جميع العناصر في حياة الانسان: لذا فورد القصيدة الأولى ليست الآن إلا «رمادا»، وغبارها لا يفيته بصيص ضوء شمس، واليبوت الآن تنهار ولا تقوم كما كانت تقوم في القصيدة الثانية، ولا «ربة ذات خطورة» الآن كما في القصيدة الثالثة، بل «ربة ملفوغة مقلوبة». فهنا تتابع ولا تجدد، ونهاية ولا بداية، وفناء ولا أمل ببقائه. وبدل ضحك الأطفال في الجنينة، لا نجهد الآن إلا هزم العناصر بالانسان لانكاره أسس كيانه والحقيقة الأساسية التي تشير إليها الكنيسة (٧٢-٧٦).

وصور هذا الدمار موعودة أيضا في القسم الثاني من المقطع - وهو وصف مشهد تجري حوادثه قبل الصبح ويسير فيه الشاعر في شوارع لندن وقت غارة جوية (ولنذكر أن إليوت كان يعمل إبان الحرب غفيرا في التفارقات الجوية بلندن). ويقابل فجأة «معلم بيتا» ويتنهي المشهد باختفاء هذا المعلم وعند نفخ البوق، أي عند إعلان الصفارات انتهاء الخطر. («الحمامة» صورة لطائرات العدو، و «السان المرتعش»

الأبيات ١٦٩-١٨٤. وليس من الصعب ملاحظة العلاقة بين تلك الفترة الدامية المظلمة في تاريخ انكلترا والفترة التي كانت تجتازها أثناء كتابة إليوت لقصيدته. وهكذا فإن زيارته لثل غدنغ في منتصف الحرب، تصبح رمزا لاعتقاده بالتراث والتاريخ، وأيضا لاعتقاده بأن التراث والتاريخ، كيهما يكون لهما معنى صحيح، يجب أن يشتركا في نمط لازماني.

وفي الأبيات اللاحقة (٢٠-٢٩) عودة لموضوع الحركة والسفر، لكنها هنا غير ما كانت في القصائد السابقة حيث كانا دورانا في حلقة أو تقدما إلى ما لا نهاية بدون هدف: فهنا لها هدف - لا بمعنى أنها يصلان غاية، بل بمعنى أنها يحققان بعدا لازمانيا في الزمان (٣٠-٣٩). فثل غدنغ هي النقطة التي يرى الشاعر أنه يستطيع فيها أن يلقى اللحظة الأبدية - وهي أقرب من الأماكن الأعرض التي يشير إليها، «في حلق البحر»/أو فوق بحيرة قائمة، بصمراء أو مدينة، والتي يلقى فيها جنود البحرية والطيران والجيش وآخر العالم. وكان الشاعر، في الصلاة في كنيسة لثل غدنغ، (والصلاة تعني الاحساس بالعلاقة الحية بأولئك القوم الذين تتألم في لثل غدنغ، لأن «حديث السموات ناري اللسان أكثر من لغة الأحياء»)، اغتبر لحظة رؤيا لازمانية شبيهة بالحلقة في جنينة الورد - لكن هذه ليست مجرد تكرار للأول، بل هي أيضا تحقيق لها، واعتبار الجنينة «قد غيرته التحقق»، لأنه قد أصبح الآن جزءا من نظام تاريخي وديني يرمز إليه لثل غدنغ؛ وبدلا من أن يكون لحظة بلا قبل ولا بعد في حقيقة بعيدة، يصل الشاعر هنا بين لحظة اللانزمان وتراث تاريخي، وعن طريق تلك اللحظة يكتسب التراث معنى له: «هنا، تقاطع لحظة اللانزمان/هو انكلترا وفي لا مكان. قط وعلى الدوام». وليس هدف الشاعر من هذا التشديد على بلده كمنطقة التقاطع، بل هو يقول إن هذه النقطة ليست انكلترا وحدها، بل هي الأبدية النبر القائمة على مكان، والتي فيها كل الزمان يصبح لا زمانا.

درباعيات اربعه : عرض وتحليل

هو الذي يصب حمها، و «الأوراق المعدنية» هي الشظايا). وهذه المقابلة بين الحى والميت هي ضرب آخر من «تقاطع الزمان واللازمان». وقد كتب التفاد كثيرا عن هوية هذا «الملم الميت»: «أول من يأتي بيالم هو داتته، الذي تيمده «الرباعيات» للخطر في مواضع كثيرة والذي هو الشاعر المحبب إلى إليوت والمفضل عنده والذي تحاكيه قالباً وروحياً الأبيات الثلاثية في هذا القسم بالذات (وقد ذكر إليوت نفسه أنه صمم هذا المشهد ليقترب قدر ما يستطيع من مشاهد داتته في «الجحيم» و «المظهر»؟ كما يأتى بأبال بيتس (الذي يقال إن إليوت صرح مرة بأنه قصده هو بهذا «الشبح»): «غير أن «الملم» «شبح مركب» و «واحد وأكثر من واحد في الوقت ذاته»: فهو يضم جميع الشعراء الأموات الذين أصبحوا جزءاً من شاعرنا ذاته، وقد ذكر التفاد عدداً من الشعراء الذين «يتركب» منهم «الشبح»، والذين يشير إليهم الشاعر باقتباسه منهم في هذا المشهد من قريب أو بعيد: مثل فرجيل وبلتون وسويغت وملازميه وشكسبير وكبلنغ وتورنير وفورد وجونسون. ففي هذا المشهد تقدم ولاء لعدد كبير من شعراء المصور السابقة: فالقصيدة الحالية معنية بربط اختيار الشاعر الفردي الخاص بتراث تاريخي، فكان من المناسب أن يكون التعبير عن هذا الاعتبار مرتبطاً بتراث أدبي. وكما ذكر الشاعر في المقطع الأول أن الأموات يستطيعون أن يعلموا بعد مماتهم، يعلم هذا «الملم الميت» شاعرنا، ويقول له إنه ليس في نيته أن يحدثه عن «أفكاره ونظرياته» في الشعر، فذلك مسألة بدايات ونهايات مستديمة (١١٦ و ١١٧). لكن بما أن مهمة الشاعر أن يعلم كيف يستعمل الألفاظ ليفسر للناس الحياة فيكشف الملم له حقيقة الشيوخوخة، ويفعل ذلك بأبيات طويلة هامة (١٢٩ - ١٤٥)، يتعرض فيها لما تتضمنه الشيوخوخة من تداع في الجسد، ومرارة في النفس، وعذاب الضمير والذاكرة - لكنه ينجها مباشرة والانتقال لبعد جديد (١٤٤ - ١٤٦).

ويعود المقطع الثالث لتشديد على فكرة «التعمد»، ويحتوي على ما قد يكون أوضح تعبير عن هدف إليوت في كتابته «الرباعيات الأربع»: «هذه فائدة الذاكرة: / كي تحرر - لا تنقيس للحب بل تعمده/ للحب إلى أبعد من الشهوة، وهكذا تحرر/ من المستقبل كما من الماضي». أي أن ذكريات الشاعر من ماضيه حياته كما تجلت في لحظة النبوة في الجنينة وفي التأملات اللاحقة، كان من تأثيرها أنها حررت من «سلاسل الماضي والمستقبل» عن طريق «تعمد/ الحب إلى أبعد من الشهوة». ففي رؤيا الحقيقة اكتسبت ذكريات النبوة والحب الأرضي (التي انعمت في قصائده إليوت الأول) معنى أبعد من معناها الأصلي، وتبين أن لها مقصداً سياسياً. هذا «التعمد للحب» يكسب المزمع أيضاً تحرراً من الزمان، و «هكذا فحب الوطن/ يبدأ كتملئ بميدان نشاطنا نحن/ ثم يلقي ذلك النشاط قليل الأهمية/ ولو أننا لا نكون قط غير مبالين به». «فالتعلق بميدان نشاطنا نحن» يمتد إلى حب الوطن ثم إلى ما هو أبعد منه. و «قد يكون التاريخ رقاء» إذا لم يتعال البعد الزمني إلى بعد لا زمني، لكنه «قد يكون حرية». وعلى النواحي الزمانية في الذاكرة والتاريخ أن تفصل - وتشير «الوجود والأمكنة» (١٦٤) إلى الوجود التي كان الحب الأرضي موجهاً نحوها وإلى الأوطان التي كانت موضوع التعلق - لتجسد «وتتخذ شكلاً جديداً، في نمط آخر» هو غاية عملية التحرر من الماضي والمستقبل، و «النمط» الذي تتخذ شكلها الجديد فيه نمط أبدي خارج عن الزمان، «فالتاريخ»، كما يقول الشاعر في المقطع الأخير، «نمط/ من لحظات اللازمان».

هذا «التجلى» في التاريخ والحياة، أو اتخاذها شكلاً جديداً، في النمط الأبدي، لا بد أيضاً أن يتضمن حلاً للمتناقضين الخير والشر: «الخطيئة محتومة، لكن/ كل الأشياء ستزول للخير» - وهذا اقتباس من «رؤيا» جوليانا النوريشية، المتصوفة الانكليزية التي عاشت في أواخر القرن الرابع عشر، وكانت قد تساءلت كيف يمكن

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

أما في أن يبقى على حبه لها إلى الأبد، لكن كانت النتيجة أنه حال ارتدائه له شعر بأن نيرانا داخلية تلتهمه وتودي به: فالقصيص أبقى على حب هرقل لزوجته - لكن عن طريق تمزيقه وقته، وبني كونه حطب احترق عليها، فصار قيص الدم قيص لخب، وعاد هرقل للأوليب (ومن ابتدع المذاب إذا؟ الحب). وتنتهي القصيدة بالتشديد على أن أمام حياتنا اختيار: بين نار التطهر ونار الدنيونة.

أما المقطع الخامس فليس غائمة «لنل غنغ» فحسب بل هو غائمة «الرباعيات الأربع» كلها، والقسم الأكبر من أبياته تشير إلى أبيات سابقة في هذه القصيدة أو تلك. فهو يجمع بين كافة الرموز الرئيسية في القصائد الأربع ويعود لنقاط الكبرى فيها - لشعر والزمان والتاريخ وافتداء الزمان والانسان والحب الذي كان ممكنا أن يكون والذي هو على التوام. ويبدأ بالعودة إلى الفكرة الرئيسية في «إيست كوكرك» (٢١٤ و ٢١٥)، ويربط بينها وبين مشاكل فن الشعر التي أثارها في القصائد السابقة؛ ويتحدث عن العبارات والجمل التي تتحرك «في الزمان» ويشكل كل منها «نهاية وبداية» وتكون ما نمطاً كنمط الزمان الذي كل لحظة فيه موت وولادة جديدة وبموجعها السكين؛ في هذه السكين تلتقي كل نهاية بكل بداية، لذا «فكل قصيدة كلمة أعيرة» كالتي تقال في رثاء الأموات. ثم يربط الفكرة ذاتها بموضوع الموت والحياة من جديد، ويخلص منها إلى فكرة اللحظة الخارجية عن الزمان، لحظة الجنية ولحظة الكنيسة - وهكذا تكتمل دورة «الرباعيات» ويرجع الشاعر إلى حيث ابتدأ («النهاية حيث يكون انغلاقاً»): لكن مع وجود فارق، هو ما اكتسبه من إدراك في هذه الأثناء؛ هذا الإدراك يتجلى في الأبيات ٢٣٢ - ٢٣٧، حيث يذكر أن لحظة النشوة الصوفية («الوردة») التي تقع في الحياة الزمنية ولحظة الموت («الطقسوس») «دوامها سواء»، أي أنها فيها وراء الدوام بالمتى الزماني وفي كيان الأبدية اللازمانية؛ ويذكر أيضاً أنه بما أن

التوفيق بين وجود الخلقية وفكرة الله الصالح البار، فجماعاً هذا الجواب. ويقتبسه الشاعر هنا ليدلل على أنه في النظام الإلهي للحياة هناك مكان حتى لما يتراعى لنا شراً.

ثم يعود الشاعر لذكرى المحتوى الديني والسياسي لنل غنغ التي يزورها، ويذكر الأحزاب المتعاركة ويلجس لبعض الذين اشتركوا فيها بالسيف أو القلم من الملكيين (١٧٥ و ١٧٦) أو أتباع كرومويل (١٧٩)، ليخلص من ذلك إلى أن كلا الطرفين يرغبان الآن «شرية الصمت»، أي التجرد، ويضمهما معا «حزب واحد» هو الذي يقاتل ليحافظ على القيم الروحية. أما «الرمز» الذي أخذناه عن «الملوكيين» فهو لنل غنغ ذاتها، بما رمز إليه من القدوة الروحية. وينتهي المقطع بأعادة الاقتباس من جوليان، وبإضافة اقتباس آخر منها هي أيضاً (١٩٨ و ١٩٩).

والقصيدة التي يتكون منها المقطع الرابع قصيدة شديدة التركيز والكثافة متعددة الرمزية؛ فالهامة هي الطائفة وهي الروح القدس عند معمودية المسيح، والقنان هو نفثات الطائفة وهو الذي حل على التلاميذ يوم المنصرة. فالقصيدة تشير، على صعيد واحد، إلى فترة الحرب التي كانت تضرب فيها لندن بالقتال صباح مساء والتي فازت فيها النيران المدمرة. ويقول الشاعر إن هذا التدمير ليس تدميراً كله، بل يعطينا اختيار بين الأمل واليأس، بين المظهر والجسيم، وإن الأمل الوحيد بالتححرر من اليأس إنما هو في اعتبار هذه الضربات انتقاداً من قبل الله، وإن نيران التدمير ستقلب نيراناً تطهر (٢٠٤ - ٢٠٦). ويشير من جديد مسألة الشر، ويصل إلى الجواب ذاته الذي وصل إليه في المقطع السابق: «من ابتدع المذاب إذا؟ الحب»، وهو يشير هنا من جديد إلى المتصوفة جوليانا النوريشية وبعض ما ناجاها به الصوت الخفي. وفي الأبيات التالية تلميح إلى الأسطورة الإغريقية عن القصيص الذي أعطته هرقل زوجته، وقد بلته بدم نيسوس،

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

هذه النهاية، التي تشابه نهاية «الفردوس» في دانت، يختم إليوت قصيدته و «رباعياته» - بل إنه يختم بها أكثر من هذا: فلما كانت بعض صوره هنا تعود إلى قصائده الأول، ولما كان إليوت بعد «الرباعيات» لم يكتب شعرا، فانه يختم بها نتاجه الشعري بأكمله.

ومشكلة الزمان التي تالجها هذه القصائد وتشكل هي والأبديّة الموضوع الأبرز فيها، موضوع هام في سائر ضروب الفكر والأدب في هذا القرن، في العلوم والفلسفة وعلم النفس والقصّة والشعر؛ عالجها فيها كثيرون في طليعتهم آينشتاين وبرغسون وبروست وتوماس مان وفيرجينيا وولف وإليوت. لكن نظريات العلم الحديث في موضوع الزمان لم تكن هي التي اعتمد عليها إليوت في «رباعياته»، رغم درسه لها (تتلخّص على برغسون في السوربون في ١٩١١، وأهمّ بآينشتاين)، بل كل ما فطنته أنها جعلته يصوّب اهتمامه نحو النظريات الفلسفية في الموضوع في تراث الشرق والغرب، خاصة التراث الفيلسفي والصوفي معا، الذي يشدد على فكرة الأبديّة، وهي الفكرة التي يسلها العلماء والفلاسفة الحديثون لكن يجعلها إليوت محوراً في «رباعياته».

لكن إليوت لم ينتظر حتى «الرباعيات» قبل أن يكتب بموضوع الزمان، بل تعرّص له، مطولا أو باختصار مباشرة أو تلميحاً، في بعض مقالاته وفي معظم قصائده - منذ أولها، وكان قد كتبها عند ما كان في السادسة عشرة من عمره وتلّو حول موضوع الزمان، مروراً بمعظم قصائده الرئيسية وسرعياته، حتى «الرباعيات» التي صار اختبار الزمان فيها أشد عمقا ونضجا ووضوحا.

وتعكّل «الرباعيات» في نظر جل نقاد إليوت قفة شعرة، ويكادون يصمون على أنها أروع مأثرة شعرية في الربع قرن المنصرم. وقد صرح إليوت منذ زمن غير طويل بأنه يعتقد أنها خير ما كتب، وأنها تتدرج جودة من رباعية لرباعية فتصل سبتها في «لثل غدنغ».

معنى التاريخ نطع الملاحظات اللازمانيّة فإن غياب أو انعدام التاريخ أو الذكريات الشخصية لا يفتدي الشعب أو الفرد من الزمان: فافتداء الزمان ليس في إنكاره أو القضاء عليه، بل في تجليته في نطع أبدي لا زمني - هذه التجليّة يجب أن تتم في الزمان. وهكذا، بينما بدت لحظة الجنينة كأنها بدون ماضٍ ومستقبل، فإن لحظة كنيّسة لثل غدنغ مرتبطة بالزمان والتاريخ و «التربة ذات الخطورة». لذا ينهي الشاعر تأملاته العلويّة في فكرة الزمان والتاريخ بقوله: «التاريخ هو الآن وانكلترا».

ويفصل القسم الأول عن الثاني بيت واحد (٢٣٨) يتلفظ به صوت في الكنيّسة الصامتة؛ وهو اقتباس من كتاب «سحابة اللا معرفة» وهو مؤلف صوفي إنكليزي واضح مجهول الهوية، ويعتقد أن إليوت يقصد باقتباسه منه ومن جوليان التوريشية أن يوسع أفق التراث الرومي الذي رّمز إليه لثل غدنغ إلى ما قبل القرن السابع عشر، إلى الكتابات الصوفيّة الأولى في إنكلترا.

والقسم الثاني اختتام واستعادة لكل الرموز التي وردت ما قبله، وتتخذ الرموز هنا كافّة المعاني التي رّمزت إلى بعضها هنا وإلى بعضها الآخر هناك في القصائد المختلفة. وفي الأبيات الأولى (٢٣٩ - ٢٤٢) عودة إلى موضوع البداية والنهاية في «إيست كوك»، يلي ذلك ذكر البوابة التي تؤدي إلى حديقة الورد في «بيرنت نورتن»، ثم ذكر النهر والشلال من «درابي سلفجيز»، ثم تشير الأبيات التالية (٢٤٨ - ٢٥٢) «الرباعيتين» الأولى والثالثة. والأبيات الأخيرة تعود لصورتي النار والوردة، وتتضمن صورة جديدة هي «عقدة النار المقبّبة» أو المتوجّبة، العقدة الشبيهة بالوردة والمنسوجة من النار والتي تنظم فيها كل الأعداد. وتصور الأبيات الحقيقة الإلهية (التي كانت جميع الرموز في الأبيات السابقة تشير إليها، ورّمز إلى الرؤيا الصوفيّة اللازمانيّة) كنار وكعب معا: فالهيب والزهرة، والروح والطبيعة، والكنيّسة والجنينة، والألم والحُب، تتحد معا وتصبح هي هي.

«رباعيات اربع»: عرض وتحليل

فهو فيها لا يجادل ولا يقنع ولا يعلم، بل يعرض ويستقصي. وهي دينية بالمعنى العام لا الضيق، ورغم مسيحية الشاعر فإن القارئ ذا الميول الصوفية منها اختلف دونه يجد فيها ما يجده المسيحي. وقد لاحظ النقاد أن «الرباعية» الأولى ليس فيها أي عنصر مسيحي، وأن «الرباعيات» كلها، عدا الثانية ربما، مصبوعة بالصبغة المسيحية أقل بكثير من اصطلاح بعض قصائد إليوت ومسرحياته الأخرى بها. وهي شعر فلسفي بالمعنى ذاته: فهي لا تعرض نظرية فلسفية جديدة، بل تعرض نظرية - أو بالأحرى تمطاً - مستمدة من كتابات فلسفية عديدة ومن النظريات التي تحتوي عليها. وقصائده ليست تمثيلاً للاختيارات، بمعنى أن الشاعر عرف مسبقاً ما هي الاختيارات وكتب القصائد ليملأها ويعرضها، بل هي تقص للاختيارات، بمعنى أن ما قصد إليوت كشفه لم يتضح له إلا وهو يعمل على القصائد ذاتها: فعتقداته لم تكن نقطة انطلاق بل توصل إليها توصلًا. «رباعياته» أثر ديني، فلسفي، صوفي - لكنها أولاً وآخراً أثر شعري. وقد قال إليوت ذات مرة إنه لا يد لكل أديب عظيم من أن يكتب سيرته الذاتية الروحية: وفي هذه «الرباعيات الأربع» كتب إليوت نفسه سيرته الذاتية الروحية.

وهي شعر صعب، لا من حيث الشكل كما في القصائد الأولى وغموض الاشارات الأدبية والصور المختصرة المكثفة - بل من حيث أن غموضها غموض ما في الحياة من مفارقات رئيسية ومن أسرار، ومن حيث الأفكار والاختيارات التي تتعرض لها، ومن حيث أن المعاني فيها ليست واضحة لدى قراءة عابرة ولم يعبر عنها بصورة قريبة للفهم ولغة مألوفة كما في الشعر التراتيبي، فالمعاني فيها تتحمل أكثر من تفسير واحد (بل إن بعض النقاد يرون أنه يمكن أن تطبق عليها أنواع التفسير الأربعة التي اعتمدها دانتة في شعره) وتستلزم اندماجاً بين معنى ومعنى. وغموضها أيضاً ناتج لحد من كونها شعراً دينياً في عصر غير ديني.

فهو شعر ديني، لكن ليس بمعنى أنها قصائد «تبشيرية» أو «وعظية»، بل هي (كما قال إليوت نفسه عن قصائده دانتة ولوكريشس) لم تكتب كي تقنع القارئ. وتفرض عليه قبولاً فكرياً إنما لكي تنقل له عديلاً عاطفياً للأفكار، وما يعلمنا دانتة ولوكريشس إنما هو ما يشعر به المرء عند ما يعتنق هذه الاعتقادات. وقد صرح إليوت تصريحاً مماثلاً بشأن هدفه من كتابة «رباعيات أربع» فقال إنه كان ينشد عدائلاً لفظية للاختيارات الصغيرة التي عاناها وللمعارف التي استقناها من قراءاته.

من محتويات العدد القادم:

- دراسة تحليلية عن الكاتبة جورج إليوت لأمين العيوطي.
- «المصرع الأول» من رواية «العنقاء» للويس عوض.
- دراسة عن الحلّاج لعبد الحكيم حسان.
- مقال مصور عن الفنان جريهام ساذرلاند لنشيل واليس.

عبد الله البشير

الهانم

المنظر الاول

ساحة امام القصر الكبير بقرية عفيفي باشا، احدى قرى الوجه البحري بالقطر المصري. اهل القرية مجتمعون لاستقبال صاحبة الضياع الجديدة ليل هانم التي تزور القرية لأول مرة بعد وفاة الباشا وعودتها من اوروبا.

- لقد تأخرت الهانم وطال وقوفنا. كان المفروض أن تحضر منذ ساعة.
- لقد مللت الانتظار. هل تعتقد أنني أستطيع أن أذهب إلى الساقية القديمة وأنقل جاموستي إلى الظل؟ لا بد أن الشمس قد أهلكتها.
- يمكنك ذلك. ما دامت قد تأخرت فلا أظن أنها ستحضر قبل ساعتين أو قل ثلاثة . . . إن أولاد الأكابر يتأخرون دائماً.
- ونحن ننتظر دائماً.
- هل سنتظر طويلاً؟
- لقد انتظرنا ثلاثين يوماً منذ مات الباشا ولم تحضر الهانم.
- إن قلبها لا بد قد من حجر.
- أنت إذن لا تعرفها. إنها فتاة وديعة.

الهائم

— وهل أنت تعرفها؟ متى عرقها؟

— منذ عهد بعيد . . . كانت تأتي إلى المزرعة للترهة مع الباشا . . . وكانت تجري إلى فأحلها بين ذراعي وأضعها فوق حماري وأسير بها بين الحقول . . . وكان هذا يدخل على قلبها السعادة.

— ولكنها كبرت الآن . . . وخرجت إلى العالم . . . وعاشت بين الفرنجة.

— لا بد أنها ازدادت جمالا على جمال.

— وهل كانت جميلة؟

— إن بنت الأكابر دائما جميلة.

— وإن لم تكن جميلة فالحا جمالها.

— لا بد أنها تعلمت كثيرا حيث كانت . . . ماذا قلت أين كانت؟

— في باريس.

— باريس؟ وما باريس هذه؟

— إذهب وسل فهمي فقد تعلم في الجامعة. لا بد أنه يعرف عن باريس الشيء الكثير.

— إنها مستقبل علينا بعهد جديد وفكر جديد وسعد جديد.

— أو ربما تكون كأبيها تسوقنا بالسياط.

— لا أحسب هذا . . . إن الدنيا قد تغيرت . . . إنها ستهدم القديم . . . ستشيد الجديد.

— وأخيرا وصلت الهائم. أنظر إلى عربتها الفاخرة.

— ليتني كانت لي عربية كعربتها الفاخرة.

— لا تخوف يا غلام. أنظر كيف تبتسم للشيوخ والخدم . . . إنها بنت أكابر . . . إنها أصيلة.

— أنظري إلى ثيابها . . . ليتني أملك ثوبا من ثيابها.

— أنت يا ابنة مبروك الأجر.

— ولكنها لا تلبس ثياب الحداد على أبيها!

— إن أولاد الأكابر لا يعرفون الحداد.

— إن قلبها قد من حجر.

الهائم

- إن أيامها ستكون أنسا وبهجة.
- إنها جميلة.
- إنها فاتنة.
- إن لها سحرا يفوق كل وصف.
- أنظر . . . فتيات القرية يتقدمن منها.
- لقد طلبت أن يقابلنها لتتعرف عليهن.
- ولماذا تتعرف عليهن؟
- لأنها بنت أكابر . . . لأنها ستبدأ عهدا جديدا.
- إنني أشعر برهبة يا وصيفة. كيف أحبي الهائم؟
- سلمي عليها.
- هل أقبل يديها؟
- إياك أن تفعلي ذلك.
- هل ستقبلين أنت يديها؟
- قطع الله يديها . . . من تكون حتى أقبل يديها؟
- إنها الهائم . . .
- أنا لا يهمني الهائم، ولا جدود الهائم.
- لقد حان وقت الصلاة يا جدع . . . اسرع إلى الجامع يا جدع . . . اعمل لآخرتك
- يا جدع . . . إياك والغرور يا جدع . . . متاع الدنيا زوال يا جدع . . . وما عند ربك خير وأبقى يا جدع . . .

المنظر الثاني

- قاعة في القصر انائها قديم ولكنه يتسم بالضخامة وتعلوه مظاهر الأبهة. الهائم تدخل مهرولة وقد علا وجهها الاضطراب كان أحدا كان يطاردها. ترمي عل إحدى الأرائك وهي تلهث. مسعود العبد الهرم يدخل وراها.
- الهائم - اغلق الباب يا مسعود.
 - مسعود - سيدتي . . . ألم أقل لك؟
 - الهائم - ما كنت أحسب أنني سأجد نفسي في مثل هذا الموقف الرهيب.

الهائم

مسعود - كم أود أن تأخذني دائما بنصحي. لأنهم ملاعين. لا أحد غيري يعرفهم فقد قضيت العمر كله أسوسهم.

الهائم - أردت بزيارتي لأكوأخهم أن أتعرف على أحوالهم وأن أسد هذه الهوة التي تقف بيننا وبينهم.

مسعود - وكانت النتيجة أنك فقدت هيبتك.

الهائم - إن عواءهم ما زال ينفذ إلى أذني وكأنهم ذئاب جائعة تنهش جسدي. «لقد عجزت عن دفع الايجار! الفيضان أغرق حقلي! أقرضني قليلا من المال أعيد فتح دكاني!». . . . قولي لمسعود يترك لي بقرتي وحماري! . . . لن أفرط في فدائي! . . . »

(ملتفتة إلى مسعود) لماذا تريد شراء هذا القدان؟ أما يكفيننا ما عندنا؟

مسعود - إنه يسد طريق الماء علينا. . .

الهائم - (صارخة) اترك للرجل فدانه! ماذا كان يقول؟ إنه مصدر قوته وقوت عياله. . . (تهدأ قليلا) ثم هذا الفتى، من يكون؟

مسعود - من تعين يا سيدتي؟

الهائم - ذلك الذي يرتدي الملابس الافرنجية الذي كان واقفا إلى جوار المرأة المريضة في أول كوخ دخلناه.

مسعود - إنه فهمي ابن الحاج مصطفى الديروطي. . . لقد تعلم في الجامعة وحصل على أرق الشهادات. . .

الهائم - لقد سمعته يصرخ هو الآخر: «قولي لمسعود أن يكف عن ضربنا بالسياط والعصي! لماذا تضربهم بالسياط والعصي؟

مسعود - لأنهم لا يفهمون لغة غير هذه.

الهائم - يبدو أنه فتي ذكي.

مسعود - من؟ إنه ولد لعين يا سيدتي. . . لم يؤثر فيه التعليم إطلاقا. لقد ملأه غرورا وحقدا وتمردا على كل شيء.

الهائم - إنني أريد أن أقابل فهمي هذا.

مسعود - (مأخوذا) من؟

الهانم

الهانم — هذا المغرور الحاقد المتمرد.

مسعود — أنت يا سيدتي؟

الهانم — نعم.

مسعود — متى يا سيدتي؟

الهانم — الآن!

مسعود — الآن يا سيدتي؟

الهانم — أجل. احضره هنا.

مسعود — أحضره هنا؟ في القصر يا سيدتي؟

الهانم — نعم. وفي هذه القاعة بالذات.

مسعود — هذه القاعة يا سيدتي؟ هذا أمر عجيب!

الهانم — وما العجيب في هذا؟

مسعود — إنه لم يحدث في تاريخ هذا القصر العريق أن وطأت أرضه أقدام أجير حقير.

الهانم — ولكنها ستطأها اليوم يا مسعود . . . اذهب الآن. أدعه.

مسعود — هذه نهاية الدنيا يا سيدتي . . . رحم الله عفيفي باشا ورحم الله أيامه.

صوت الشيخ سيد — متاع الدنيا زوال يا جدع . . . وما عند ربك خير وابقى يا جدع.

المنظر الثالث

نفس القاعة بعد المنظر السابق بأسابيع. الهانم ومسعود.

مسعود — يا سيدتي، لماذا تضيعين وقتك فيها لا يفيد؟ ما قيمة هذه «التقاليع» التي أتيت

بها من بلاد الفرنجة . . . ناد ثقافي للنساء العاملات. ماذا تفهم هؤلاء النساء

عن النادي؟

الهانم — كنت أحسب أنني سأشغل فراغهن بما يفيد.

مسعود — فراغ من يا سيدتي؟

الهانم — تلك النسوة البائسات.

(يسمع صوت مخمور يغني مقاطع مختلطة من أغان مختلفة وصوت فتاة تضحك

في شيء من الخلاعة).

الهائم

- الهائم - (تهب واقفة) ما هذا؟
مسعود - انه البك و . . . (مذهولا) وخضرة الخادم!
الهائم - خضرة! لا بد أنه أسكرها!
(يدخل سامي بك ماسكا بزجاجة ويسكي في يد وبخضرة في اليد الأخرى وهما يترنحان).
سامي - (مغنيا) «يا جارة الوادي طربت . . . » (يتوقف فجأة) مساء الخير . . . قلت
مساء الخير . . .
الهائم - ماذا فعلت بها؟
سامي - (مشيرا إلى الزجاجة) هذه . . . لا شيء أكثر مما يفعله كل الناس . . .
أرشفها رشفًا هكذا (يشرب).
الهائم - (صارخة وهي تطوح بالزجاجة من يده) أعني هذه الفتاة!
سامي - ما الذي يغضبك؟ كنت أنسى بها . . . علمتها كيف ترقص . . .
هكذا . . . انظري (يحاصر خضرة ويخطو بها خطوتين أو ثلاثة).
الهائم - (صارخة) كفى!
خضرة - (سكري) أي عيب في هذا؟ ألم تتعلمي الرقص في باريس؟
سامي - ثم لماذا تحرمين على غيرك ما تحلينه لنفسك؟ لقد دعوتني لمشاهدة حفل افتتاح ناديك الجديد . . . أيتها الحمقاء هل تفهم هذه الحيوانات أندية جديدة؟ . . .
وخطبتك الطويلة . . . صدقيني لم أطلق الاستماع إليها ولم أطلق رؤية الوجوه
الكالحة وهي جالسة كالحشب المسندة تحاول أن تفهم ما تقولين . . . تسلت
وعدت إلى القصر لأسلي نفسي . . . وجدت في هذه الفتاة خير رفيق . . .
علمتها الرقص في دقائق . . . إنها مذهشة . . .
الهائم - ألم أطلب إليك أن تباعد عن فتيات القرية؟
سامي - غيرى! هيه . . . أعترفي لي يا حامية عذارى القرية . . . يا من حبست
نفسك في هذه المزرعة وصممت على أن تجعلي منها قصر المستقبل . . . جنة
الله على الأرض.
الهائم - كفى ثرثرة!

الهائم

خضرة - (سكرى) هل تقولين ثرثرة؟ يا سيدتي لا تكوني مترمته. (ملتفة إلى سامي)
هيا يا شيري... علمني الرقصة الثانية...

سامي - طبعاً... طبعاً... تعالي يا غزالي... إنها رقصة حاملة... حنونة...
القالس... (يلقي بذراعه حول خصر خضرة).

الهائم - (تخلصها منه) خضرة... ماذا دهاك؟

خضرة - ألا تعلمين ماذا دهانني... لقد دهانني ما دهاكم... لبست ثيابكم
وعشت بينكم... فلماذا تحرمين علي أن أأهو لوكم؟

الهائم - كوني عاقلة وعودي إلى غرفتك... لو عرف أبوك ما تفعلين لقضى عليك
في التو.

خضرة - أبي! ها... ها... ها... هل أنت ساذجة إلى هذا الحد
ياسيدتي؟ أو تحبين أبي يمرؤ على أن يمس وصيفة الهائم. انه يلقبني الآن
بالسيدة وأحياناً يدعوني الهائم... إنه لن يمسي... إنه سيخاف
ذلك... لماذا؟ لأنه يخشى سوطك.

الهائم - سوطي؟

خضرة - سوطك الذي لسعت به قاسم المسكين... أنت قاسية يا سيدتي...
أندري يا شيري لماذا ضربت هذه المرأة القاسية قاسم؟... لأنه سرق
عشرة ليمونات... ليصنع لنفسه كوباً من «الشربات»... مسكين
قاسم، كان يحب الشربات... وتسمي نفسها بنت أكابر...

سامي - (مغموراً) مسكين قاسم... ولكن أين ذهب؟

خضرة - هجر المزرعة... لم يعد له عيش بها... ذهب ولن يعود... (تبكي).
سامي - لا تذرني الدمع يا حبيبي.

خضرة - إنني أذرف الدمع على حبيبي.

سامي - هذا الفلاح اللص... كنت أحسب أنني وحدي حبيبك.

خضرة - أنت؟ وهل أستطيع أن أصل إليك... أنت يا خطيب الهائم؟

سامي - إن الهائم ترفضني.

خضرة - ترفضك أنت يا صاحب الثراء العريض والجاه الطويل والمركز الرفيع؟

الهائم

سامي - إنها تريد أن تحيا هنا في المزرعة . . .

خضرة - لننشئ نوادي ثقافية للنساء العاملات؟

سامي - ومنتزها للأطفال . . .

خضرة - إنها تخرف هذه الهائم.

سامي - إنها تريد أن تصلح الريف . . .

خضرة - بالمنتزهات والنوادي الثقافية؟

الهائم - أظن أن هذا يكفي . . . اخرجنا من هنا.

سامي - فلنخرج يا عزيزتي ونكتفي شرها.

خضرة - بل هي التي تخرج . . . أنا لا يهمني شرها.

الهائم - قلت لك أخرجني . . . ألا تسمعين؟ . . . (تصفعها على وجهها).

خضرة - أهذا كل ما تستطيعين عمله؟ . . . أود أن أرفع يدي لأصفعك الصاع صاعين

ولكنني لا أستطيع . . . (تبكي) إني أعرف لماذا؟ إني سليلة أجيال أخذت

على أن تصفع وأن تستكين . . . لن أصفعك يا سيدتي ولكنني أحب أن أقول

إني أكرهك . . . أكرهك . . . فحياتك كلها نفاق وأباطيل . . . (تخرج

وهي تبكي مترنحة مخمورة).

سامي - إلى أين يا حبيتي.

الهائم - سامي . . . دع الفتاة وشأنها.

سامي - لن أتركها تفلت من يدي . . . إنها صيد سمين.

الهائم - قف مكانك . . . (تتقدم إليه) لقد تركت لكم عالمكم فلماذا لا تتركون لي

عالمي؟

سامي - عالمك؟ . . . أهذا عالمك؟ أيتها المسكينة . . . خذي نصيحة صديق

مخمور . . . أتركي هؤلاء الناس وشأنهم . . . عودي إلى القاهرة . . . عيشي

كما يعيش أهلك . . . أتركي مسعود يدير المزرعة كما كان يديرها لأبيك . . . أي

إصلاح هذا الذي تنشدين؟ ماذا ستفعلين في هذه الأجسام الكالحة والبطون الجائعة

والرؤوس الفارغة والعيون التي يصيبها الرمذ والثياب التي تعشش فيها الحشرات

والجراثيم . . . ناد ثقافي ومنتزه للأطفال . . . يا لك من بلهاء . . . ثم تلهين

الهائم

ظهورهم بالسياسة !!! اسمعي نصيحة ابن عم لك مجنون . . .

(يدخل فهمي)

فهمي - ما الذي يقلق بالك يا سيدتي؟

الهائم - (ترتمي على صدره) فهمي قل لي . . . لماذا يكرهني كل الناس؟

صوت الشيخ سيد - (من الخارج) الخمر معصية يا جدع . . . شاربها مآله جهنم

يا جدع ! وبئس المصير يا جدع . . .

سامي - (تأخذه الرهبة فيتقدم وهو يترنح نحو النافذة) يالله . . .

الهائم - ماذا أنت فاعل؟

سامي - أغلق النافذة . . . إن صوته كنعيق البوم . . .

المنظر الرابع

غرفة المكتب بالقصر. ليل وفهمي يدرسان بعض التصميمات. موسيقى حاملة.

الهائم - إذن فهذا هو التصميم الأخير؟

فهمي - نعم.

الهائم - إنه مشروع رائع . . . سيجعل من مزرعة أبي عفيفي جنة وارقة الظلال

ستفوق مزارع الملك وأسرته . . . وستكون ليلي عفيفي أول سيدة من بنات

النوات تحضر الريف وترتفع بمستواه.

فهمي - وسيكون فهمي مصطفى أول مهندس زراعي مصري يحقق هذه المشروعات.

الهائم - إنه عمل رائع كبير . . .

فهمي - إنه فتح كبير . . .

الهائم - كنت أحلم بهذا وأنا أعيش في باريس . . . أدرس في السوربون أو أنتقل

في ملاهيها الكثيرة ومتنزهاتها البديعة . . . كنت أحلم باليوم الذي أعود فيه

إلى بلادي وأعيش فيه في مزارعي وأعمل شيئاً جاداً.

فهمي - وأنا، أنا أيضاً كنت أحلم وأنا قابع في كوخ أبي أو عند ما كنت أجلس

قرب الساقية أحرس له بهمه . . . وعند ما كبرت ودخلت الجامعة وامتلأت

رأسي بمشاريع الإصلاح الكثيرة . . .

الهائم

الهائم - عندما قابلتك أول مرة عرفت أنك رفيقي في الإصلاح.

فهمي - وعندما وقعت عيني عليك وجدت فيك ضالتي.

(تنتهي الموسيقى . . . تقوم ليلي لتبذل الاسطوانة)

الهائم - ماذا تريد أن تسمع الآن؟

فهمي - شيء لبتوهفن.

الهائم - أنتذوق بتهوفن أيضا؟

فهمي - لقد كنت عضوا في جماعة الموسيقى بالكلية.

الهائم - إنك رائع.

فهمي - وانت أكثر روعة (يتقدم منها ويجذبها إليه).

الهائم - ما هذا؟

فهمي - لا شيء. ما يحدث بين كل قتي وفتاة تلتقي عقولهما وأرواحهما من نقطة واحدة.

الهائم - كيف تجرؤ؟

فهمي - بل إلى نداء عينيك.

(يضمها إليه ويوشك أن يقبلها)

(طريقة خفيفة على الباب)

الهائم - من؟

(مسعود يفتح الباب ويدخل)

فهمي - يتلصص علينا؟

مسعود - عفوا يا سيدتي، ولكنني حسبت أنك تريدني شيئا.

الهائم - لا شيء يا مسعود. (سكون) تستطيع أن تتصرف (بهم مسعود بالانصراف) لا.

بل انتظر . . . مسعود. أريد أن أقول لك شيئا. لقد لاحظت تكرار حالات

السرقة في حديقة البرتقال وفكرت في أن أعين حارسا لها أمينا يرهبه الناس.

ولا أعتقد أن هناك خيرا منك يا مسعود. من الغد يمكنك أن تترك خدمتي في

القصر لتحرس حديقة البرتقال . . .

مسعود - أنا يا سيدتي؟ في أخريات أيامي؟ أصبح حارسا على البرتقال؟ إنني عشت في

هذا القصر أكثر من أربعين عاما.

الهائم

الهائم - هذه أوامري يا مسعود . . . يمكنك الآن أن تنصرف.

(يخرج مسعود)

فهمي - هذا أعظم شيء فعلته يا حبيبتي الغالية.

(يتعانقان في وله ورغبة)

صوت الشيخ سيد - إياك وانتهاك الحرمات يا جدع . . . الله يراقبك يا جدع . . . وهو لك بالمرصاد يا جدع . . .

فهمي - ليتك تخلصينا من هذا الصوت كما خلصتنا من مسعود.

المنظر الخامس

- تقول كنت في المستشفى؟ كيف حال بهيجة؟

- سيقطعون ذراعها . . . مسكينة والله. إن أمها تكاد تموت حزنا.

- إن هذه الماكنة مشومة.

- إن كل شيء فعله مشوم.

- هذا الحريق الذي شب في النادي . . .

- ثم خضرة؟ هل عرف أحد مصير خضرة؟

- لقد ابتلعها الأرض . . . يقول البعض إنها سافرت إلى القاهرة.

- إنها لا تجرؤ على الحياة هنا بعد العار الذي لحقها.

- ومسعود . . . من كان يصدق أن مسعود صاحب السطوة الكبيرة ينتهي هذه النهاية.

- كل جبار له نهاية . . . أنا لست آسف على مسعود.

- ولكن هذا يكشف طبيعتها الغادرة.

- صه! لا ترفع صوتك. من كان يصدق أن مسعود ينتهي به الحال فيصبح خفيرا

لحديقة البرنقال.

- يقولون إنها تعاقبه لأنه ضبطها مع فهمي في موقف . . .

- صه! فقد يسمعننا أحد.

الهائم

- أخاف إلى هذا الحد؟
— كفانا الله شره وشرها.
— أنا لا أصدق ما يقولونه عنها . . . لا أصدق أنها ستزل بنفسها فتصبح عشيقه لفهمي بن مصطفى الديروطي . . . إنها بنت أكابر. كل ما في الأمر أنها تستغله لخدمتها.
— أنت ساذج يا صديقي . . . إنها امرأة . . . سلمي أنا عن النساء.
— وماذا تعرف عن النساء؟

المنظر السادس

- ساقية مهجورة في طرف حديقة البرتقال. الوقت بالليل. الهائم وفهمي.
الهائم — قل لي، لماذا يتقلب كل خير أريد عمله ضدي؟ لماذا فشلت الماكينة؟ لماذا احترق النادي؟ لماذا قطعت ذراع الفتاة؟ لماذا تساقطت أزهار منتزه الأطفال؟ لماذا؟ . . .
فهمي — اجلسي يا حبيبتى . . . ليس هناك ما يدعو إلى كل هذا الضيق والقلق . . . هذه أمور تحدث دائماً.
الهائم — تحدث دائماً؟ ولكنها لا تتوالى بهذه الصورة. لقد أنفقت الألف . . . لا بد أن يدا خفية تعبث بمشروعائي.
فهمي — أي يد خفية؟
الهائم — هؤلاء الفلاحين . . . لا بد أنهم وراء كل ما يحدث . . . إنهم لا يدركون أن ما أفعله إنما هو لصالحهم.
فهمي — وماذا تفعلين لصالحهم؟
الهائم — ماذا أفعل لصالحهم؟ حتى أنت تقول هذا؟ النادي والمنتزه وماكينة القور . . . أليست هذه كلها لصالحهم؟
فهمي — هدئي من ثورتك يا حبيبتى . . . اجلسي . . . إننا ما زلنا في البداية والوقت أمامنا طويل. دعينا نتالك أنفسنا وننظم خططنا . . . اجلسي هنا

الهائم

(تجلس) انظري إلى القمر . . . إنه جميل . . . (يجلس إلى جوارها) منظر رائع يذكرني بأيام طفولتي حينما كنت أجلس أمام كوخنا وأرفع رأسي ساعات طويلة وأحلق في القمر . . . وكانت جدتي رحمها الله يضايقها ذلك. كانت تقول لي دائما: «لا تنظر دائما إلى أعلى، لأن من ينظر إلى أعلى يصيبه التعب.»

الهائم - ولماذا كنت تنظر إلى أعلى دائما؟

فهمني - أنطلع إليك وأتقرب ذلك اليوم الذي سأصعد فيه إليك.

الهائم - وهل كنت تعرفني؟

فهمني - لقد تذكرت . . . هل تذكرين عندما أنيتم وعشتم فترة هنا. لقد كنت صبية صغيرة . . . رأيتك مرة تنتزهين بين الحقول وفتنت بك . . . هل تعلمين ما فعلت؟

الهائم - وماذا فعلت؟

فهمني - كنت أنسلق الشجرة العتيقة التي تقرب من شرفتك وأختبئ فيها ساعات طويلة أراقبك في غرفتك. وأذكر أنك ذات مرة مرضت فلم أبارح مكاني طوال اليوم وطرفا من الليل .

الهائم - يا لك من فضولي.

فهمني - ولكنني دفعت الثمن غاليا.

الهائم - أنت ؟

فهمني - ألا تذكرين هذه الواقعة؟ إن القرية كلها تحدثت بها سنين طويلة.

الهائم - أية واقعة؟

فهمني - سقوطي من الشجرة وكسر ساق. ألم يبلغك أن صبييا من أبناء الفلاحين سقط من الشجرة العتيقة وكسرت ساقه. لقد أمضيت شهورا في المستشفى وعوقب أبي لأنه سمح لابنه أن يتناول على الشجرة العتيقة . . . اتهمت بأني كنت أحاول التسلل إلى القصر وسرقة أشياء منه. ألم تسمعي بهذا الحادث؟

الهائم - إطلاقا . . .

فهمني - أكانوا يحبون عنك أخبارنا إلى هذا الحد؟

الهائم

الهائم - مسكين، كدت تدفع حياتك ثمنا لشقاوتك.

فهمني - بل ادفعها مهرا لك.

الهائم - لي أنا؟ ماذا تعني؟

فهمني - أعتقد أنني الآن لست بحاجة لأن أدفع حياتي أو أكسر ساقى . . . ليلى،

أظن أن كلانا يعرف صاحبه تماما ويدرك أنه خلق لصاحبه . . . وأنه قد

آن الأوان لأن نتوج هذه العلاقة برباط يدعمها إلى الأبد.

الهائم - (في دهشة) يدعمها إلى الأبد؟

فهمني - أجل. ليلى، أريدك أن تتزوجيني.

الهائم - أتزوجك أنت، أنت يابن مصطفى الديروطي! ها! ها! ها!

صوت الشيخ سيد - اعرف قدرك يا جدع! اخش ربك يا جدع! واسع في الخير

يا جدع!

المنظر السابع

طرف من حديقة البرتقال قرب الساقية المهجورة. مسعود وحفيده عبد اللطيف.

مسعود - قل يا عبد اللطيف ماذا ترى؟

عبد اللطيف - إنها تضع يدها على ذراعه.

مسعود - وهو؟

عبد اللطيف - لا . . . إنها يتكلمان . . . انظر يا جدي . . . رياه، إنها تستدير

فجأة وتلوح بسوطها في الهواء وهي تضرب الأرض بقدمها . . . ثم . . . ها

هي ذي تلقي بالسوط على الأرض وتندفع نحوه . . . إنها تتشبث بذراعيه.

مسعود - وهو؟ هو؟

عبد اللطيف - يدفعها عنه ويستدير . . . إنه يبتعد . . . تبتلعه شجيرات البرتقال . . .

مسعود - وهي؟

عبد اللطيف - تنبعه . . .

مسعود - إلى أين؟

عبد اللطيف - لا أدري . . . انني لا أرى شيئا.

الهائم

مسعود - دعني أرفعك . . . اجلس على كتفي.

عبد اللطيف - وإذا وقعت؟

مسعود - لا تخش شيئا . . . انطق. هل تراها الآن؟

عبد اللطيف - لا أستطيع أن أرى شيئا. إن الدنيا أصبحت ظلاما . . . ويلاه!

مسعود - ماذا؟ لماذا تولول إذا كنت لا ترى شيئا؟

عبد اللطيف - إنه الظلام . . . الظلام يخيفني يا جدي.

مسعود - بل أنت ترى شيئا يا عبد اللطيف ولا تريد أن تتكلم . . .

عبد اللطيف - ويلاه!

مسعود - تكلم أيها اللعين.

عبد اللطيف - الظلام يخيفني يا جدي . . . دعنا نذهب من هنا.

مسعود - (في ثورة) لماذا تخشى أن تتكلم؟ لا تتحرج يا بني . . . قل . . .

عبد اللطيف - ماذا أقول؟

مسعود - قل إنه يطويها في ذراعيه، هكذا . . . ويضمها إليه . . . ويلقي بها على

الأرض وهي مسالمة راضية ويلقي يجسمه فوقها ويشبعها تقبيلًا . . . قل

يا عبد اللطيف . . . انني أرى كل شيء بخيالي.

عبد اللطيف - جدي! جدي! دعني أذهب. إنني خائف.

مسعود - بل تكلم . . . صف لي ما ترى!

عبد اللطيف - (يتخلص منه) دعني أذهب . . .

مسعود - اخفض من صوتك حتى لا نسمعا.

عبد اللطيف - ولكن لماذا كل هذا العناء يا جدي؟

مسعود - لا شأن لك بهذا.

عبد اللطيف - لقد غاب القمر أو كاد وبدأ الظلام ينتشر.

مسعود - ولماذا تخشى الظلام؟

عبد اللطيف - إن العفاريت تنطلق من المقبرة!

مسعود - أية عفاريت؟

عبد اللطيف - عفريت أبي الحسن يا جدي . . . لقد خرج ليلة أمس يقذف خالتي

الهائم

أم السعد بالظوب وهو يتراقص أمامها حيناً كجحش صغير وحيناً ككباش
سمين وطورا ككلب أسود يخرج من فمه لهبا . . .

مسعود - وهل تخشى العفاريت يا عبد اللطيف؟

عبد اللطيف - إن الرجال يخشون العفاريت.

مسعود - إلا أنت يا عبد اللطيف. أنت عفريت كبير!

(تسمع صرخة صادرة من الهائم ثم تنقطع فجأة)

عبد اللطيف - ألم أقل لك يا جدي؟

مسعود - وماذا قلت يا عبد اللطيف؟

عبد اللطيف - عفريت أبي الحسن، لقد انطلق من المقبرة.

مسعود - عد إلى الكوخ يا عبد اللطيف فإعدت بحاجة إليك . . . إنني أعني كل شيء
في وضوح . . . صرخة مكتومة، وفقايق كأمعاء ممغوسة، ثم حبات من تراب
تهدل . . . ما هذا السكون . . . إنه صمت القبور . . . هذه نهايتك
يامسعود.

صوت الشيخ السيد - كل من عليها فان يا جدع، ويبقى وجه ربك يا جدع. اعمل الخير
يا جدع . . . لا تنس الصلاة يا جدع . . .

المنظر الثامن

- تقول حملته عربية البوليس . . . من كان يصدق هذا . . . من كان يتصور أنه
مسعود؟

- ولماذا لا يكون مسعود؟

- ألم تطرده من القصر؟

- ألم يجدوا آثار أقدامه قرب الساقية؟

- ورواية عبد اللطيف؟

- هل تحسب الحكومة تصدق قصة العفاريت؟

- ولكنني لا أصدق أنه مسعود . . . مسكين والله يا عم مسعود.

النحت الأفريقي

لا أحسبنا نغالي إن قلنا إن اكتشاف العالم الغربي للفن الأفريقي في أوائل هذا القرن كان من قبيل الصدف. فقد كان من دأب البحارة والمستكشفين وموظفي الإدارة أن يعودوا إلى بلادهم ومعهم منحوتات من أفريقيا، كانت تعتبر أول الأمر نحتا بدائيا نخشنا لا يتحلّى بقيمة أو مغزى حقيقي، فيؤول بها الحال إلى المتاحف أو حوانيت العاديات حيث تباع لغرابتها وطرافتها وحسب. فنحتها لم تكن فيه زخرفة التصاميم العربية الدقيقة، ولا تؤثب النحت الهندي الفلق، كما لم تكن فيه ما في التصوير الصيني من سكينه فلسفية أو ما في النحت الأغريقي أو التصوير الأوروبي المعروف آنئذ من واقعية مدروسة. غير أن روحا جديدة كانت قد بدت تبشيرها في العالم. فقد جعل طلاب الأنثروبولوجيا يحاولون فهم وتقدير وجهات النظر الاجتماعية لدى الأقوام التي كانت فلسفتها في الحياة تخالف فلسفتهم من أساسها، وأدركوا أنهم يستطيعون استيضاح الكثير من ذلك عن طريق دراسة هذه المنحوتات، التي بدا أن لها جميعا أسسا دينية. وفي الوقت نفسه بدأ الفنانون يسمون تقليد الطبيعة لما في تقليدها من بلادة، ولأنه ليس إلا عرضا لبراعة تفوقها الآن آلة التصوير بكثير، فجعلوا ينشدون غاية أفضل لمواهبهم. وفي نشوة مفاجئة أدركوا أن النحات الأفريقي قد حقق أمرين جوهريين غابا عن الفنان الأوروبي سنين طوالا: أولهما أن يعبر الفنان لا عن مظاهر الناس والأشياء

النحت الأفريقي

الخارجية، بل عما في دواخلها من معانٍ؛ وثانيها، وهو نتيجة تلقائية لتخليهم عن المحاولة المضنية لاستنساخ ما تراه العين، هو أن يشاركوا الصانع سر استمتاعه بخاماته في حد ذاتها - كأن يحتفظوا بما يوحيه الخشب من قوة وصلابة، أو أن يشكلوا كتلا من الجبس في توازن تام، أو أن يستطوا الفكرة بحيث تغدو نوعية المادة الأساسية جزءا من عملهم الفني. وإذا تبلورت هذه النظرة إلى الفن، وبرزت تماثيل النحاتين الأفريقيين إلى العيان، سرعان ما قيل عنها في العالم كله إنها تتحلّى بقيمة جمالية رفيعة، وأخذ أثرها يبدو جليا في إنتاج البعض من أعظم فناني هذا القرن، أمثال بيكاسو وموديلاني وغيرهما. ونحن حين نتحدث عن فن أفريقي التقليدي إنما نعني فن الأقوام القاطنة في غرب أفريقيا وأواسطها، يحدها من الغرب المحيط الأطلسي، ومن الشمال الصحراء الكبرى، ومن الشرق البحيرات العظمى، ومن الجنوب صحراء كلاهاري ونهر الزمبيزي. أما الأسباب في هذا التحديد الجغرافي فهي من الغموض والتعقيد بحيث لا يتسع المجال لبحثها هنا.

إذا أردنا أن نقرر ما إذا كانت بعض الأعمال الفنية ذات قيمة أصيلة أم لا، وجب علينا أن نتفحص عوامل جوهرية ثلاثة: الأول، الشخص والغرض اللذان صنع العمل من أجلهما؛ والثاني، المحيط الثقافي الذي ينتمي إليه الفنان وكذلك ميوله وأهواؤه الشخصية؛ والثالث والأخير، المادة التي استخدمت والتقنية التي اتبعت. ذلك لأن العمل الفني لا يمكن أن يكون تعبيراً غير مجسد عن الجمال وحده لا غير. فحتى الموسيقى، وهي أشد الفنون تجريداً، يغلب فيها الاقتران بهذا الأمر أو ذاك من أمور الدنيا. فلعلها قد لحنت للاحتفال بتتويج، أو ألّفها صاحبها وهو تحت وطأة حزن شديد على فقيد حميم. أما الفنون المرئية فهي أشد عرضة لأن تكون ضرباً من التعبير عن علاقة الفنان بالعالم الذي يعيش فيه. فإذا كان فناناً عظيمياً يتمتع بالرؤية ومهارة التقنية، كان إبداعه عملاً فنياً عظيماً. غير أن صفة الجمال هذه تبدو أنها شيء إضافي يتصل اتصالاً تلقائياً بالعمل المتقن الصنع.

وهكذا، إذا ما تناولنا النحت الأفريقي التقليدي، وجب علينا أن نتساءل عن الدوافع التي تكن وراء هذه الأجسام المنحوتة الغريبة، وهذه الأفعنة التي تتراوح بين الطبيعي وبين ما يكاد يكون تجريدياً، بين الأشكال البسيطة وبين التراكيب الضخمة المعقدة -

النتجت الأفريقي

هذه الأجسام والأقنعة التي تغلب على الفن في معظم أجزاء القارة الأفريقية. ما هي الفلسفة التي توجه أذهان الأقوام التي تطلب هذه الأشياء، وما هي الاعتبارات التقنية والمادية التي تسيطر على شكلها؟

إننا في حديثنا عن الفن الأفريقي التقليدي نتناول ثقافة هي في طريقها إلى الزوال السريع. فحتى المناطق التي لم يكن للإسلام أو المسيحية أثر في حياة سكانها، تنسرب الآن إليها المادية الأوروبية الغربية بسرعة عجيبة. وبقدر ما يتاح لي فهم الموضوع، أرى أن القوة الكبرى في تشكيل العالم الأفريقي القديم هذا كانت اعتقاد الناس بأن عالم الروح اللامرئي حقيقي وفعال كعالم الأحياء. وسواء قلنا إن الروح هي «قوة الحياة» التي يتمتع كل جسم حي بجزء يسير منها في أثناء حياته على الأرض، أو أنها مجموع أرواح فردية متفرقة تسكن الوحوش والبحيرات والأشجار، أو أنها أرواح فردية أخرى تنتمي إلى الأسلاف الخيبرين كما تنتمي إلى أعداء القبيلة — وهذه الآراء المتباينة كلها ما يسندها في كتب الأنثروبولوجيا — فإن النتيجة تكاد تكون واحدة. فعالم الأرواح يجب أن يستثار ويسترضى ويؤسر ويعقل، لكي يقدم للأحياء من القبيلة ما هو صالح لهم. وهذا، بإيجاز، هو الهدف من هذه الأجسام العديدة المحصر التي تمثل الأسلاف، ومن الأجسام «الفتيشية»، وأجسام الآلهة المنزلية. فالغرض منها هو أن تكون مرفأً أمان تلجأ إليه الأرواح، ومسكنًا يطيب لها الإقامة فيه.

ومن أجل هذا الهدف ينبغي علينا أن نحكم على كفاءة منحوتات الأسلاف بمقاييس تختلف كل الاختلاف عن المقاييس التي نهتدي بها في حكمنا على جمال الشكل الذي يستطيعه الإنسان. فمن حيث روح السلف، ربما كانت المراسم والشعائر القربانية الصحيحة التي أقيمت أثناء صنع التمثال هي التي تقرر أكثر من غيرها قيمته. أليس من الطبيعي إذن، والحالة هذه، أن يركز الحفّار همه في القيام بالطقوس الدينية إبان عمله بدلًا من تركيزه في مظهر التمثال النهائي، فينتج بذلك أشكالًا عادية لا تنحرف إلا أقل الانحراف عن الأشكال التي أدت مهمتها بنجاح لأجيال خلت؟ هذا ما يبدو لنا، لأن كل قبيلة في أرجاء القارة الأفريقية المترامية أنتجت نمطًا من الجسم المنحوت خاصًا بها، قليل الاختلاف عن المنحوتات المصنوعة في تلك المنطقة، ويكاد لا يبين فيه أي تطور عبر السنين. فالمنحوتات قد صنعت لغرض لا يمكن الحكم عليه

النحت الإفريقي

بمقاييس الجماليات. بيد أن متعة اتقان الصنع والذوق الشخصي أو القبلي على الأقل، وذلك الحب الغامض المتأصل للجمال، كان لا بد أن تتسرب كلها إلى المنحوتات، فانتجت ذلك التنوع العجيب في «منحوتات الأسلاف» التي أنتجتها القبائل المتباينة. والمادة التقليدية في معظم النحت الإفريقي هي الخشب، وذلك لتوفر أنواع كثيرة منه في السهول والأدغال الاستوائية. والقُدوم أداة النحات الرئيسية، وكان النحات يستعمل عادة قدومين أو ثلاثة من أحجام وأشكال متفاوتة. أما التفاصيل الدقيقة فيحفرها فيها بعد بسكين صغيرة، والصقل الأخير يتم أحيانا بفرك التمثال المنتهي بأوراق أشجار خشنة. والخشب، تقنياً، أفضل ما يكون عندما ينحت في كتل صلدة كبيرة بسيطة، لا في أشكال رهيقة مستدقة. ولعله من حسن حظ هذا الفن أن النحات التقليدي، إذ راح يعمل جالسا على الأرض أمام باب كوخه، وفوق رأسه نور الشمس القوي يبسط خطوط منحوتاته، كان يعنى بالشعائر الصحيحة أكثر مما يعنى بالتجارب الجمالية العارضة، وذلك لأن عمله نادرا ما يخرج على المبادئ الأساسية التي يبنى عليها النحت الجيد.

وصور تماثيل الأسلاف، وهي المنحوتات التي يبدو أنها صنعت لكي تجتذب الأرواح وتنال عونها، تكشف عن درجة كبيرة من النمطية والاتباعية حتى بين أكثرها قربا من الواقع. والنحت في كل قبيلة يحافظ على النمط المتبع فيها بحيث يسهل عادة تعيين هوية القطعة الواحدة، غير أن التنوع في الأنماط ما بين هذه القبائل هائل جدا. فالنمط الشائع لدى البمبرة، وهي من القبائل الزراعية الكبرى في السودان الغربي، نمط ثابت يتسم بذراعية القصيرتين، ويديه المسطحتين الضخمتين، وجسمه الاسطواني (الصورة رقم ١). ويمثله بعض الشيء أشكال الفرسان التي تنحتها إحدى قبائل ساحل العاج، ولكنها تختلف في بعض صفاتها وأهمها شكل الرأس الغريب الذي يبرز فيه الأنف والفم والذقن إلى الأمام أشبه شيء ببوز الحيوان (رقم ٢).

والمنحوتات الكبيرة التي تنحتها إحدى عشائر قبيلة إيبيدو في نيجيريا قوية الوقع جدا في النفس (رقم ٣). أما الرأس الكثير الزينة فهو جزء من نمط متبع في قبيلة بنالولوا في الكونغو الأوسط. والمنحوتات نفسها قائمة اللون، شديدة الصقل، تكاد تكسوها كلها «الزخارف» التي قد تمثل التدوب (رقم ٤). ويبدو تمثالا قبيلة بالوبا من الكونغو لأول

النحت الأفريقي

وهلة أقرب إلى الواقعية. فجسم المرأة (رقم ٥) أملس في استداراته، ورغم كونه تقليديا وغير متناسب في أجزائه، فإن فيه بساطة جميلة. أما التمثال الآخر (رقم ٦) فإنه قطعة فنية أروع بكثير. فالرأس، كما نرى بوضوح من الجانب، حامي التقاطيع بأنف وشفتين أرق مما نجد في منحوتات أقوام البانتو، وعظام الخد بارزة. والتعبير في الوجه كله جد حساس ورهيف. أما الجسم الراكع فيحمل قصعة على رأسه. وضخامة الرأس واليدين توازن الساقين الراكعتين توازنا تاما، ولو نحت هذا الجسم بالنسب الطبيعية لفقد الكثير من روعته. وهذه حالة يتضح فيها أن التوازن «الصحیح» في التناسب في العمل الفني كثيرا ما يختلف عما هو عليه في الواقع. أما المنحوتة التالية (رقم ٧)، فهي من نحت قبيلة باكونا في أفريقيا الاستوائية الفرنسية. وأمثال هذه المنحوتة تثبت عادة في أعلى السلة التي تحفظ فيها عظام زعيم القبيلة الراحل. والجسم هنا مسطح ومصنوع من الخشب، وهو مكسو بصفائح من النحاس الأصفر أو الأحمر مزينة بخطوط مزخرفة. ونأتي بعد ذلك إلى رأس كبش من خشب (رقم ٨) يستخدم، كمنحوتات الأسلاف، لتسخير قوى الأسلاف في موسم الحصاد. إن هذه المنحوتة الكبيرة الصلدة عمل فني رائع جدا.

فاذا ما انتقلنا إلى الأقنعة، التي هي فرع من الفن الأفريقي التقليدي أكثر متعة وأهمية، نجد أن شيئا من الجو المحيط بصنع منحوتات الأسلاف يحيط بها هي كذلك. فالأقنعة أيضا تستخدم في استدعاء القوى الروحية لنجدة أبناء القبيلة في محنتهم. غير أن العنصر الإنساني هنا أبرز وأطغى، لأن الأقنعة يلبسها الراقصون في طقوس الحلقات الكبرى. فالرجال، وكذلك النساء أحيانا، في أرجاء أفريقيا الوسطى والغربية كانوا يخضعون لتنظيم دقيق ينقسمون بموجبه إلى جماعات هي أقرب ما تكون إلى الجمعيات السرية. وقد كانت لها وظائف عديدة، فهي تجمع بين أبناء القبيلة السابقين منهم واللاحقين، وتحيي ذكرى الموتى في شعائر الجنائز والحداد، وتستنجد بهم في طقوس الخصب. ويبدو أن وظائف بعض الجمعيات الأخرى كانت جمالية واجتماعية صرفا، كأن نقيم مواكب وتمثيليات ورقصات تمجيدا لذكرى أسلاف مدينة ما أو مقاطعة ما. وكانت بعض الجمعيات نقابات للتجارة وبعضها منظمات سياسية.

وكان نفوذ الفرد ومركزه الاجتماعي يتوقفان على الدرجة التي بلغها في مجتمعه، في حين أن نفوذ الأرواح الراحلة كانت تمثله وتدعمه أقنعة الراقصين في الاحتفالات

النحت الأفريقي

والمراسيم الدينية. غير أن بعض الجمعيات الأكثر بدائية كانت تقوم بنشاطها سرا، فتتخذ شتى وسائل الارهاب لابعاد غير المتيمين عنها في أثناء ممارستها طقوسها. والرقصات والشعائر، كما قلنا، كانت تقوم بها الجمعيات المختلفة لغايات عديدة متباينة. فغالبا ما كانت تقوم لضمان خصب القبيلة - من زرع وضرع وإنسان. وقد تقام لتقديم الشكر للأرواح، أو استرضائها، أو طرد الأرواح الشريرة، أو اكتساب القوة للخوض في غمار الحرب. ومهما كان السبب المباشر، فإن الفكرة الضمنية هي ذاتها دوما: فالأرواح، أسلاف القبيلة، يجب أن تستدعى لمناصرة الأحياء، عوناً لهم على تحقيق رغباتهم. فكانت الأقنعة تلبس، ولبس القناع المادي يكتسب على نحو ما القوة الروحية المطلوبة. وقد أدت الرغبة في إضفاء القوة على الشيء المادي، كما رأينا، إلى موقف من نحت الأقنعة هو الموقف نفسه الذي وجدناه في صنع منحوتات الأسلاف. غير أن عاملاً آخر يتطرق إلى الموضوع هنا. فالأقنعة تصنع لكي تلبس في الرقص، ومن ثم فهي تلعب دوراً في مهرجانات حياة الجماعة، ولذا يجب تصميمها للتأثير على أنفس المشاهدين لافزاعهم وإرهابهم، وربما لاسرارهم وإمتاعهم، وربما - والطبيعة البشرية على ما هي عليه - لادهاشهم وانزعاجهم إعجابهم بألوانها أو تنميقها أو حجمها. وهكذا فإن الأقنعة، مهما تسيطر عليها العادات الشكلية في صنعها، تختلف وتباين، فتثير وتجتذب أو تفزع على نحو أعنف.

لقد استعرضنا حتى الآن الآثار الفنية التي تعنى بوظائف حياة الناس الدينية. غير أن للحياة ناحيتها العلمية في أفريقيا كما في غيرها. ولما كانت قد نشأت في بعض أجزاء القارة، وبخاصة في ساحل غينيا والكونغو الأوسط، ممالك كبيرة اتسعت في الأيام السالفة، فإننا نجد أيضاً، كما هو متوقع، فناً أرستقراطياً نامياً يصنع لتمجيد الأقوياء، وزخرفة قصورهم، وزينة أنفسهم، من أثاث وأوان وثياب ونحت نائى أو مجسم، يبرز ثراءهم وسلطانهم. وحتى بين عامة الشعب نجد أن الكثير من مقتنياتهم، كالكراسي والحصائر والجرار، تمتاز ببراعة فنية كبيرة وتدل على حس بالجمال بالغ النمو.

وفي أنواع الأقنعة من التباين ما يفوق التباين في نحت الأجسام، لأنها لا تقتصر على تعيين التباين القبلي بل تتعداه إلى التباين في الجمعيات السرية، نظراً لأن لكل جمعية قناعاً أو أقنعتها. والصور الملحقة تدل على مدى الاختلاف بينها. فقناع إحدى جمعيات

النحت الأفريقي

قبيلة يوروبا، وهو أشبه بنحضة، فيه طليعية ورهافة زائدة (رقم ٩). أما قبائل منطقة كالابار في نيجيريا فتنتح أقنعة خشبية تغطي بجلد الحيوان. ولبعضها (رقم ١٠) قرون لولبية هائلة، وتقاطيع واضحة محددة. أما أقنعة الكامرون فإنها تختلف في منظرها اختلافا كبيرا. فهذا القناع الغريب (رقم ١١)، يتخذيه المتفخخين الكبيرين، نموذج للأنماط الفكهة التي تصنع في هذا القطر، فهي تبدو كأنها صنعت من قبيل النكتة.

ويختلف عن هذا كله القناع البشع الذي يمثل رجلا شوهه المرض (رقم ١٢)، وهو ينتمي إلى إحدى جمعيات نيجيريا السرية. وبعض قبائل الكونغو تحت أقنعة تتمثل فيها ملامح الوجه بأشكال هندسية محددة الحواف، ويحفر في القناع كله خطوط متوازية دقيقة غالبا ما تملأ بالجير الأبيض (رقم ١٣).

وفي السودان الغربي يلبس رجال قبيلة البهرة أغطية للرأس عوضا عن الأقنعة في مهرجاناتها الزراعية الكبرى. وهذه الأغطية تحفر على شكل رأس الوعل وتربط بقاعدة من الخوص يرتديها الراقص في أعلى رأسه. وهي، رغم حجمها الكبير، ليست ثقيلة لأنها تصنع من خشب خفيف، وبعضها مستقيم حاد الزوايا، (رقم ١٤) وبعضها ذو استدارات جميلة، وهي تعتبر من أبدع ما أنتجه النحت الأفريقي.

وليس الفن الأفريقي بأجمعه متصلا بالطقوس والمراسيم الدينية. فقد استخدم الكثير منه للتعبير عن أهمية الملوك وكبار رؤساء القبائل بترزين منازلهم والمباني العامة، ونحت أشياء خاصة تفتن بمراتبهم، وزخرفة الثياب والستائر وما إلى ذلك. وهنا صورتان، أولاهما (رقم ١٥) ترينا تمثال شامبا بولونغونغو، أعظم ملوك البوشونغو، من قبائل الكونغو. وهذا التمثال الملكي من أروع نماذج النحت الأفريقي. وفي المؤخرة نرى بعض تطريز الخوص الجميل، وهو أيضا من صنع القبيلة. والصورة الثانية والأخيرة هي لقناع رائع من العاج تمثل نحت بنين الأرستقراطي في القرن السادس عشر، وهو في الحق تحفة فنية أخاذة.

ومن المستحيل في مقال قصير كهذا أن نعيّن أكثر من الخطوط العريضة لأبرز ما في الفن الأفريقي من ملامح، وهو فن لا شك في عسر تذوقه على الأجنيبي عند أول وهلة، غير أنه فن أكيد الأهمية وجدير بما يتطلبه من دراسة للتغلغل فيه وتذوق قوته وحيويته عن تعاطف وفهم.

قصيدتان

ذكريات القرية

وبيوتنا

مفتوحة الأبواب يدخلها اللصوص ،
وفجوة الشباك ، مثنى للعصافير الجلياع .
وأذكر الجميزة السوداء في ضوء القمر
والجندب الجوعان في السواقي يختصر
وأبي وأمي وأخوتي
كنا ننام بلا عشاء ننتظر
فجر الحصاد . . . وننتظر
فجر الحصاد .

ولقد أبيع البيض في سوق الخميس وأشتري
لحما وأرغفة من القمح النقي ،
ولقد أعود لقريتي
عند المساء ، كما أنيت وقبضتي ،
جرباء ، يأكلها الخواء .
وأذكر الأولاد ، أختي والعيال
يلقطن حبات الغلال من التراب ،
وقد يراهن الخفير فينتفضن من الخفير .

وهجرت قريتي الحبيبة في الشتاء
وهجرت أهلي والرفاق،
وعلى الطريق
ودّعت أبراج الحمام،
وقطعتي السوداء، والنهر الملوّث بالرواث.
وفي الحقول،
كانت تلوح لي سعاد، بطرحة ممزوقة،
كانت تلوح لي سعاد
وأبي وأمي والعيال.

اعتراف

قد تسألين
مرآتك الخرساء: «هل وجهي كئيب في النهار؟»
وتحملقين
وتهممين وللمقاعد والجدار
عين كعينك لا ترى نور النهار
الوردة البيضاء، ناحلة، كوجهك يا حبيبة في النهار
«أحقيقة وجهي كئيب في النهار؟»
نعم كئيب يا حبيبة في النهار.

لا تدمعي
قد تبحثين عن القمر
عن قطرة حمراء كانت في الليالي الزرق تلتهم القمر
عن غنوتي
عن بيت أحلامي المسور بالخضر
عني، هنالك، حيث كنا نلتقي

تحت المصابيح الكليلة والمدينة غير حافلة بنا
بين الحناطير الملونة والرجال الساهرين
لا نعرف الحجل العميق ولا نخاف من العيون
كنا كأظلال ترف على الطريق
لا نعرف الحجل العميق.

اليوم، لا جدوى فقد أدركت أنني في الفراغ
حررتي
وهم وأحلامي جلا عنها الصباغ
لو تعلمين
أنا في الفراغ
يا أخت منذ أمد بعيد
خدعتك أشعاري القديمة والتغني بالوعود
أنا لم أعد
للحب، والاحلام، والنجم البعيد.



نظمى حنا ميخائيل

سر الحياة*

منذ القدم تساءل الناس عن سر الحياة، وحاول كل أن يدلي بدلوه حسب قدراته وثقافته وظروف عصره؛ وما زال الناس يتساءلون. ولعل من أشهر من تعرض لهذا السؤال مستخدماً الوسائل العلمية الحديثة الأستاذ وادينجتون الذي يعتبر من أكفأ العلماء المعاصرين في علم الأحياء عامة وعلم الأجنة والوراثة على وجه الخصوص. فتجاربه التتبعية على جنين «الكتكوت» ثم دراساته عن تركيب حاملات الوراثة في الخلية تعتبر من أهم مراحل تطور هذا العلم الحديث. وهو صاحب مؤلفات عدة في هذا الموضوع، يعرض فيها نتائج أبحاثه بطريقة مشوقة وفي أسلوب أدبي يتيح له مقدرة بالغة في كشف الحقائق العلمية وتبسيطها، وهي مقدرة ينشر أن تتوفر لعالم متخصص مثله. وادينجتون هو أستاذ علم وراثة الحيوان بجامعة إدنبره ومدير أحد كبريات معامل البحث في بريطانيا. ومن كتبه العامة الذائعة الصيت «الاتجاه العلمي» و «العلم والعقل» و «الحيوان العاقل»، ومن كتبه المتخصصة «الأساسيات في علم الأجنة» و «كيف تنمو الحيوانات» و «مقدمة لعلم الوراثة الحديث» و «سياسة الجينات»، وهي جميعها كتب أثبتت حولها مناقشات طويلة في مختلف الأوساط.

والكتاب الذي نتناوله اليوم بالعرض والتعليق هو أحدث إنتاجه. وقد نشأت فكرة

الكتاب بعد أن ألقى الأستاذ وادينجتون سلسلة من المحاضرات إلى الطلبة وهيئات التدريس بالكلية المختلفة التي تضمها جامعة جزر الهند الغربية في كنجرتون بجاميكا في صيف عام ١٩٦١. والكتاب، رغم صغر حجمه، محاولة ناجحة لرأب الصدع بين الثقافتين، العلمية والأدبية. فهذه المحاضرات التي بني على أساسها الكتاب تخاطب جميع المثقفين: الأديب والطالب المبتدئ والعالم المتخصص على السواء. وقد حاول وادينجتون أن يضع أكبر الحقائق وأحدث النظريات العلمية في قالب سهل مشوق، ولم يهمل إلى جانب ذلك رغبة الأديب في النواحي النظرية لفلسفة العلوم الطبيعية عامة وعلم الحياة خاصة. وهو لذلك يناقش أسئلة غاية في التعقيد والأهمية، ويحلل نواحيها المختلفة بمنطق سهل مستساغ لدى المثقفين بثقافات مختلفة. ولعل وادينجتون اضطر إلى هذا الأسلوب عندما وافق على تلبية دعوة جامعة جزر الهند الغربية لالقاء هذه المحاضرات. فقد اعتادت هذه الجامعة أن تدعو أستاذا زائرا في صيف كل عام ليلقي سلسلة من المحاضرات في موضوع تخصصه، يدعى إليها جميع الطلبة والأساتذة على اختلاف اتجاهاتهم. والهدف من وراء ذلك هو إتاحة الفرصة لكل أستاذ وطالب لأن يعرف شيئا عن فروع العلم الأخرى غير موضوع تخصصه وقيمة الجوانب المتعددة للعلوم المختلفة، ليضيف إلى اهتماماته العلمية اهتمامات جديدة ويحس بالتكامل العلمي والأدبي. ولعل ما جعل مهمة وادينجتون في هذه المحاضرات صعبة بقدر ما جعلها ناجحة هو معرفته سلفا بأن مستمعيه ليسوا مختلفين فقط في نوع الثقافة بل وأيضا في الدرجة والعمر. ولذلك فهو لم يبدأ بتجارب علمية صرفة، إذ راعى أن الأديب قد لا يستميله الحديث عن طرق تربية ذبابة الفاكهة في أقفاص خاصة مثلا، ولكنه بدأ بمناقشة أسئلة تستميل كل إنسان: «ما هي فكرتنا اليوم عن طبيعة الحياة ومعناها؟» و «هل يمكن أن تفسر الحياة عن طريق علم الكيمياء فقط، أم أن الكائن الحي مختلف أساسا عن المواد والعمليات الأخرى التي تجري في المواد غير الحية؟» و «ماذا يعني التساؤل عما إذا كانت الحياة موجهة إلى هدف معين - في عالم اليوم بصورايحه الموجهة وآلاته الحاسبة والمفكرة - أم أنها تحت رحمة الصدفة البحتة؟» و «هل كلمة «الارادة الحرة» ليست أكثر من خطأ في تفسير معنى الكلمات؟»

لقد حاول وادينجتون في معرض الاجابة والتعليق على هذه الأسئلة وأمثالها أن يشرح معنى النظرية العلمية والهدف من البحث العلمي وصفاته وخطواته الرئيسية ومصدر قوة

العلوم وتأثيرها على المجتمع وحياة الأفراد، وانتقل بعد ذلك إلى التفريق بين علم الأحياء وفروع العلوم الطبيعية الأخرى، ثم تناول النظريتين الأساسيتين اللتين يتبعهما منهج البحث في علم الأحياء: الأولى هي النظرية الكمية أو الكلية في البحث وموضوع دراستها هو الكائن الحي ككل متناسك وأثر أعضائه المختلفة على بعضها، والثانية هي النظرية العنصرية أو التجزئية في البحث وموضوع دراستها وحدة صغيرة من مكونات الكائن الحي كالخلية أو الكروموسوم أو حتى جزء من الكروموسوم أو ما هو أصغر من ذلك. وهذه المقدمة العامة تمثل الفصل الأول من فصول الكتاب الخمسة، بينما يتعرض في الفصول الثلاثة التالية إلى ثلاثة موضوعات رئيسية لعلم الأحياء. ففي الفصل الثاني يشرح كيف تنمو البويضة المخصبة إلى حيوان كامل، أو ما يسمى عادة بعلم الأجنة. وفي الفصل الثالث يتناول بالشرح كيف تنتقل الصفات من الأبوين إلى الفرد الجديد في عدد محدود من الأجيال المتتالية، أو ما يسمى عادة بعلم الوراثة. وفي الفصل الرابع يشرح كيف تتغير بعض هذه الصفات الوراثية إذا أخذنا في الاعتبار عدداً كبيراً من الأجيال المتتالية، وهذا ما نسميه بالنشوء والارتقاء. وفي الفصل الخامس والأخير ينتهي الكتاب كما بدأ بمناقشة فلسفية عن الإنسان وعلم الأحياء على ضوء ما تقدم ذكره على صفحات الكتاب من تجارب وحقائق ونظريات. ونجاح الكتاب في شرح ثلاثة فروع مهمة من فروع علم الأحياء الحديث بهذا التبسيط والاختصار الذي لا يحتاج معه القارئ لمعرفة سابقة لهذه العلوم حتى يستفيد منها، هي إحدى الخصائص المميزة لكتابات وادينجتون وطريقة عرضه الشيقة. وسأحاول أن أتعرض في شيء من التفصيل لبعض الآراء التي ذكرها وادينجتون في هذا الكتاب والتي أعتقد أنه يهم كل إنسان أن يلم بها ويناقشها أو يكون على الأقل فكرة صحيحة عنها.

من الأمور التي لم يعد يختلف فيها الكثيرون هو أننا محتاجون إلى دراسة العلوم الطبيعية وإلى زيادة معارفنا بهذه العلوم كل يوم. فما الذي نهدف إليه من وراء هذا النوع من الدراسة؟ ويجب وادينجتون عن هذا السؤال فيقول: «لعل دراسة العلوم الطبيعية تساعدنا على زيادة مقدرتنا على التحكم في العالم وظواهره الطبيعية المحيطة بنا والاستفادة منها، أو على الأقل تساعدنا على فهم هذا العالم الذي نعيش فيه بصورة أوضح».

سر الحياة

والواقع أن هذين السبين - الاستفادة والفهم - ليسا مستقلين تماما الواحد عن الآخر كما يبدو لأول وهلة، بل إن الواحد منهما عادة يؤدي إلى الآخر. ففهمنا لما حولنا من ظواهر يساعدنا عادة على الاستفادة منها، والاستفادة من هذه الظواهر في مجالات تطبيقية ينتج عنها في بعض الأحيان فهم أكثر لما حولنا من ظواهر أخرى. ولا نستطيع في العادة أن ندعي أننا نفهم ظاهرة ما فهمنا كاملا دون أن نستطيع أن نستفيد منها أو، على الأقل، أن نرى احتمال الاستفادة منها برغم عدم قدرتنا على القيام بخطوات فعلية في اللحظة.

ثم يتعرض وادينجتون للخصائص الأساسية لما اصطلح على تسميته «النظرية العلمية»، فيذكر أنها لا تقوم على مجرد منطق محض بل إن أهميتها تقدر بما تتضمنه من تطبيقات وذلك عن طريقين مختلفين: أولاها أنها تتضمن النتيجة بأنه إذا حدث كذا وكذا ينتج كيت وكيت، بمعنى أن النظرية تتضمن القدرة على التحكم في سير عملية معينة، وثانيتهما أن قيمة النظرية هي في مقدرتها على اقتراح الخطوة التالية التي يمكن أن تطور العلم وتقدمه. هذا إذا تناولنا المسألة من ناحيتها النظرية الصرفة. أما إذا اتجهنا إلى الواقع، فإنا نجد أن النظرية العلمية التي يتوفر فيها الشرط الثاني هي في العادة أكثر تشويقا وأدعى للاهتمام. فعلم الوراثة، على سبيل المثال، بدأ وتأسس عندما ما اكتشف مندل أنه عندما يتم تزاوج أنواع معينة من الأبوين فإن الجيل التالي يكون بنسبة معينة من هذه الأنواع يمكن وصفها في صورة نسبة عددية بسيطة. واقترض تفسيراً لذلك فكرة الوحدة الوراثية أو ما سمي فيها بعد «بعامل مندل». ثم تلا مندل، في البحث والاستقصاء عن النقطة التي أثارها، علماء آخرون أمثال وليم باتسون وودجر ومورجان. وقد قام الأخير بإثبات أن عامل مندل ليس مجرد فكرة مجردة، بل هو كائن مادي سمّي فيها بعد بالجين أو حامل الوراثة، وهو الأساس الذي أدى بعد ذلك إلى وضع نظرية الجينات وعلم الوراثة الحديث.

ومثال آخر يوضح أهمية النظرية العلمية، لا سيما إذا توفر فيها الشرط الثاني، هو النظرية الذرية لدالتون في وقتها، ونظرية بوهر-رذرفورد عن تركيب الذرة. فكلتا النظريتين أحتوت على فروض لنهاذج مادية مفصلة، وفي نفس الوقت أثارت أسئلة كثيرة ومشاكل جديدة ببحوث جديدة أخرى. فإذا كان تركيب الذرة يشبه النظام

سر الحياة

الشمسي - الكثرونات تدور في مدارات حول نواه - فأننا نتساءل كيف ينتقل الالكترتون من مدار إلى آخر؟ وهل يدور حول محوره كما يحدث في الكرة الأرضية مثلاً؟ وغير ذلك من الأسئلة الكثير.

وقبل أن نختم وادينجتون حديثه عن خصائص النظرية العلمية، يشير إلى أن العلم يتسامح أحياناً في عدم ملاءمة الترتيب المنطقي لاحدى النظريات أو حتى لتعارض منطقي واضح بين نظريتين (مثل التعارض الكائن بين القول بأن المادة تتركب من جسيمات مادية أو من موجات) طالما أن النظرية لديها القدرة على أن تعطينا إمكانية الاستفادة وتوجهنا لمشاكل أخرى جديدة بالبحث.

ويعرض وادينجتون على صفحات الكتاب العلاقة بين الفلسفة المجردة للعلوم الطبيعية والتطبيق في مجال العلوم، أو لما نسميه بطريقة أخرى هدف فهم الظواهر الطبيعية وهدف الاستفادة منها. ويذكر أنه بالرغم من أن الهدفين مرتبطين الواحد بالآخر، كما اتضح مما سبق، فإنه لا يصعب التفريق بينهما من ناحية أخرى. فالعالم الذي يهدف من دراسته إلى الاستفادة من ظاهرة معينة يهتم بدراسة دقائق هذه الظاهرة وما يتعلق بها بالتفصيل، بينما تكون نظرة العالم الذي يهدف إلى فهم ما حوله من ظواهر طبيعية نظرة كلية إلى المشاكل العامة عن طبيعة العالم وطبيعة الانسان حتى ولو لم تكن حياته اليومية تحتاج إلى مزيد من الاستفادة المادية من هذه الظواهر. ويبدو أن الفصل بهذه الطريقة في عصرنا الحاضر يعتبر أمراً نافهاً غير موضوعي. ولكننا إذا تأملنا في تاريخ العلوم، لوجدنا عصوراً كاملة كان الدافع فيها إلى العلم هو الحاجة إلى الفهم أكثر منه إلى الاستفادة. وقد أدى ذلك إلى كشف المجموعة الأساسية من الحقائق العلمية، بينما كانت عملية الاستفادة من هذه الحقائق من اختصاص العامل الفني أو الصانع أكثر من الفيلسوف. وارتباط هذين النوعين من النشاط ببعضهما في تناسق هو الذي أنتج ما نسميه اليوم بالعالم، بالرغم من أن ميدان دراسة العالم ظلت مدة طويلة يطلق عليها اسم الفلسفة الطبيعية.

ولقد تقدمت العلوم في القرون الأخيرة وتحكمت في كثير مما يحيط بنا من مظاهر بطريقة لم تكن في حسابان فلاسفة الطبيعة القدماء، الأمر الذي أدى في الوقت الحاضر إلى عدم الاكتراث بناحية الفلسفة الطبيعية للعلوم واتجاه الاهتمام إلى نواحي التطبيق.

وتقترب عادة كلمة «العلم» في ذهننا باختراع السيارة والمسرة والعقاقير والضوء الكهربائي - والقنبلة الذرية أيضا. ولا جدال في أن العامل الفني قد أخذ نصيبه في هذا النوع من الانتاج العلمي الذي لا نستطيع أن نتصور إمكانية الحياة الآن بدونه. غير أنه يجدر بنا أن نذكر في هذا المجال أن هذه المخترعات والمكتشفات قد بنيت أساسا على فهم الظواهر وعمليات معينة استغرقت حياة المتخصصين في هذه الفروع من العلوم. غير أن هذا لا يمكن أن يكون سببا كافيا لأن يدرس كل مثقف جميع هذه النواحي العلمية بكثير من التعمق. بل إنه لا موجب هناك لأن يدرس كل فرد، حتى ولو بطريقة سطحية، علم الغدد الصماء أو النظرية الكهربائية مثلا. ولكن وادينجتون يعتقد عن حق أنه يجب على كل من يعتبر نفسه مثقفا أن يكون عارفا بمعنى بعض المصطلحات العلمية، مثل الهرمونات، والحمائر أو الأنزيمات، والموجات الكهرومغناطيسية، والمكافئات الكيميائية.

ومن ثم فإن الكتاب ليس محاولة للتعمق في نواح علمية هي أجدر وأولى بالمتخصصين في الأحياء، بل هو محاولة لفهم نواحي الفلسفة الطبيعية لعلم الأحياء، أو بمعنى أصح ما قدمه علم الأحياء من جهود في محاولة الانسان لفهم الطبيعة التي حوله ومكانه بين غيره من الكائنات الحية.

وقبل أن يتحدث وادينجتون عن علم الأحياء على وجه الخصوص كفرع من العلوم الطبيعية، يحاول أن يرسم إطارا عاما لطبيعة الدراسات العلمية ومصدر قوتها، وأن يضع تعريفا لماهية العلم ونخطوات النشاط العلمي.

ما هو العلم؟ أي نوع من النشاط هو؟ وبأي ملكات الانسان وقدراته يمكن أن ينتج العلم ويتطور؟ إن كلمة «العلم الطبيعي» قد تجلب إلى ذهن الكثيرين صورة إنسان منهك العينين في معطف أبيض، أو صورة آلة حاسبة لها لحم وعظام تقضي معظم وقتها في مراقبة عمليات مختلفة بناء على قواعد غير مرنة ومنطق أعلى من منطق البشر العاديين. ولكن الواقع غير ذلك. فالعالم الطبيعي ليس إنسانا شاذا في شيء يخرج عن المجتمع الذي يضم سائر الناس، بل هو في الحقيقة كائن يعيش مجتمعه كأدكي الكائنات الحية، ويعرف معنى التعاون مع غيره في عمل إنساني ضخم. فن أبرز صفات العلم أنه عمل تعاوني بين علماء متباينين الاتجاهات، وكل ما يستطيع عمله أي عالم بمفرده هو أن يضع لبنة في البناء أو يشيد غرفة كاملة في قصر شاهق في طور البناء والتكوين. ولا

تكون للغرفة عادة قيمة في حد ذاتها إلا إذا كانت متصلة في تناسق مع بقية أجزاء القصر وملحقاته. ولعل هذه الخاصية هي أبرز خصائص العلوم الطبيعية، بل وأوضح في هذه الحالة من أي نوع آخر من نواحي الثقافة الانسانية.

ففي الرسم والشعر والفنون الأدبية عامة يكون التوازن بين الابتكار والتقليد أمرا ليس بالسهل، بل وموضع الانتقاد في كثير من الأحيان. فقد يحدد أحد الرسامين وينبغ في فنه دون أن يكون بالضرورة ملما تماما بكل أعمال من سبقه من الفنانين. بل إنه إذا ما كشف إنتاج رسام عن تقليد لرسم فنان سابق، فأننا نميل إلى طرده من حظيرة الفن الخالص. ولكن الأمر يختلف في ميدان العلوم. فإلم يكن العالم عارفا بإنتاج من سبقه من العلماء ومقدرا له، فأننا نميل إلى اعتباره جاهلا ولا نتوقع شيئا من الخير على يديه.

هذه الصفة - صفة التعاون في البحث العلمي - هي بلا شك أهم مصدر من مصادر قوة العلوم وقدرتها على البناء - وعلى التخریب أيضا. وإذا ألقينا نظرة على هذه الأجزاء من عالمنا التي تطور فيها العلم، نلاحظ أنه قد قلل من درجة الثبات في طرق المعيشة التي دامت قرونا عديدة منذ عهد اليونان والرومان إلى ثلاثة أو أربعة أجيال مضت. فالثورة التي قامت عن طريق العلوم الطبيعية فغبرت صورة المجتمع الانساني لا يمكن أن تعزى إلى نشاط سياسي أو نفوذ حزبي أو طبقي من أي نوع. بل الواقع أن التاريخ لم يعرف بعد دولة واحدة متقدمة، ناهيك بالمتخلفة، ساسها أو حتى اشترك في حكمها العلماء الطبيعيون. فحكام هذه الدول كانوا دائما ممن تنقفوا بالأدب والعلوم الانسانية. فكيف حصل العلم على قوته هذه؟ لا شك أنه اعتمد جزئيا على الحقيقة السابقة: التعاون بين أفراد كثيرين في سبيل كل واحد هو العلم. غير أن هناك حقيقة أخرى في هذا المجال جديرة بالعرض والنقد، وهي طبيعة المنهج الذي يتبعه العلم في البحث. يعرف وادينجتون العلم بأنه «محاولة الاجابة عن الأسئلة التي تختص بما حولنا من ظواهر، مسخرين في ذلك السبيل جميع القدرات التي يستطيع الانسان أن يمارسها». ويبدأ أي كشف علمي بنشاط لا يختلف كثيرا عما يقوم به الفنان: سؤال ذو أهمية. ويتطلب هذا إحدى خطوتين أو كليتيهما في بعض الأحيان: الأولى هي التحقق من وجود ظاهرة لم يسبق لأحد أن فكر في أنها جديرة بالاهتمام والدراسة، والثانية هي البدء بفكرة فيها الكثير من الخيال مثل التفكير مثلا في احتمال وجود وحدة وراثية للكائنات

سر الحياة

الحية. وهذه الأفكار الجديدة الأصيلة في جذتها تعتمد على حساسية خاصة للأشياء غير العادية، وهي حساسية لا تختلف عن حساسية الفنان في نفس الموقف، وإن اعتبرها الشخص العادي غريبة وغير متوقعة حتى ليصعب تصديقها لأول وهلة.

والخطوة الثانية من النشاط العلمي هو عملية صياغة هذه الأفكار، عن طريق قدرات العالم، في صيغة دقيقة غالبا ما تكون بلغة الرياضيات بحيث يكون عرضها منطقيا ومعقولا. ثم تأتي الخطوة الثالثة من النشاط العلمي وهي تصميم التجارب اللازمة وإجرائها، وهي خطوة شبيهة أيضا بعمل الفنان في ناحية التنفيذ، ولو أن الفنان يهمل عادة الخطوة الثانية، ألا وهي خطوة الصياغة المنطقية للحقيقة أو الظاهرة الملاحظة.

وتأتي في حالة العلوم الخطوة الرابعة والأخيرة، وهي ظاهرة أقل تقدما في العلوم الانسانية. ففي تحليله المنطقي للظاهرة وإجرائه للتجارب، يقف العالم بشيء من الكبرياء تجاه الطبيعة محاولا أن يخضعها لتفكيره أو يخدعها فتفعل ما يريد. ولكنه يجب في النهاية أن يكون متواضعا كطفل أمام الحقائق التي يضعها للطبيعة ليرى ما إذا كانت ستجيب بالايجاب أو بالنفي، وعليه أن يقبل باجابتها.

ولقد استطاع العلم في وقت قصير نسبيا، لأنه يتبع هذا المنهج ولأنه عمل تعاوني، أن يلقي ضوءا على فهمنا لكثير من ظواهر العلم المحيطة بنا وعلى فهمنا لأنفسنا أكثر مما أنتجت قرون عديدة من الاعتقاد على مجرد الذكاء أو التفكير وحده.

ومن النقط الطريفة الأخرى التي تناوذا وادينجتون في كتابه بالشرح والتعليق منهج البحث في علم الأحياء وعلاقته بالعلوم الطبيعية الأخرى. فهو يذكر أن الكائنات الحية أكثر تعقيدا من المواد غير الحية، ولذلك فإن تقدم علم الأحياء كان أبطأ بكثير من العلوم الطبيعية الأخرى مما جعله يعتمد في دراساته على كثير من بحوث الكيمياء والطبيعة. ولكنه يتساءل بعد ذلك: «إلى أي حد يمكن لعلم الأحياء السير في هذا الاتجاه؟» إن معرفتنا للعالم وظواهره عن طريق الطبيعة والكيمياء أصبحت مقبولة نسبيا لدرجة أن بعض البيولوجيين يعتقدون أن الهدف هو فهم مظاهر الحياة المختلفة عن طريق دراسة العمليات التي تجري في المواد غير الحية. ويمكن أن يعتبر ديكارت رائدا لهذا الاتجاه في بداية عهد العلوم الحديثة حيث يقرر أنه يمكن تفسير نشاط كل الكائنات الحية وسلوكها عن طريق الظواهر المختلفة والقواعد الآلية التي نراها في المواد غير الحية.

سر الحياة

ويمثل هارثي الرأي المضاد في عهد ديكرت نفسه، إذ قال بأن العمليات الحيوية تقوم على قواعد حيوية تختلف عن القوانين التي تحكم المواد غير الحية.

ومن مؤيدي الاتجاه الثاني في بداية القرن العشرين العالم دريش الذي قام بتجربة تقسيم البويضة إلى أقسام صغيرة، ثم نعى كل جزء ليعطي كائنا حيا كاملا، مفترضا لهذا وجود نشاط غير مادي وغير آلي أو عامل كلي للنشاط المؤدي لتكوين الكائن الحي.

وبالرغم من الانتقادات التي وجهت لكل هذه النظريات تقريبا، فقد استمر التعارض بين النظرية الآلية والنظرية الحيوية لعلم الأحياء حتى عصرنا الحالي. إلا أن هذا التعارض كان أوضح بكثير في نهاية القرن التاسع عشر عندما عرف الناس، أو ظنوا أنهم عرفوا، تركيب المادة في ضوء نظرية دالتون الذرية وقوانين فراداي التي ألقت ضوءا على التفاعلات الكيميائية، فبدأ البيولوجيون يفكرون في إمكانية فهم الظواهر الحيوية على ضوء ما افترضوه من علم اليقين عن تكوين المادة. ولكن هذا التعارض اختفى أو قل إلى حد كبير عندما ثبت خلال العشرين سنة الأولى من القرن الحالي عدم صحة الفكرة التي كانت يوما ما شبه حقيقة نهائية والتي قالت بأن الذرة متماثلة ككرة البليارد الصلبة، وبدأ العلماء يتجهون إلى النظرية النسبية وتركيب الذرة بمفهومه الجديد. وفي هذا الصدد قال الفيلسوف الإنجليزي وإيبد إن الحيرة القديمة كان سببها نظرنا إلى الوضع مقلوبا، فقد أخطأ البيولوجيون في نهاية القرن الماضي، سواء كانوا من الحيويين أو الآليين، إذ ظنوا أنهم قد عرفوا كل شيء عن تركيب المادة مما جعل المناقشة بينهم خاطئة من أساسها.

وقد تأثر تفكير وإيبد إلى حد بعيد بالشوار الفكريين المعاصرين في علم الأحياء من أمثال الكسندر الذي يبدأ منهجه في البحث بملاحظة مجموعة من الظواهر ومنها يكون مفهومات أو مدركات معينة للوحدات البسيطة، وتبقى هذه الوحدات غامضة الفهم حتى يستطيع أن يفهم علاقاتها بالوحدات الأخرى. فعرفتنا لخصائص عنصرى الصوديوم والكلور وذرات كل منهما لا تعني أننا نستطيع أن نتنبأ بخصائص كلوريد الصوديوم أي ملح الطعام. وعندما يتكون هذا الملح فإنه لا يهمننا كثيرا أن خصائص جديدة لمركب جديد قد ظهرت، بل ما يهمننا أكثر هو أن مثل هذا التفاعل يساعدنا على إلقاء بعض

الضوء على خصائص ذرات العناصر الأصلين: الكلور والصوديوم. فنحن لسنا في حاجة إلى أن نقترح خصائص لا مادية للذرة غير تلك المعروفة لنا في تفاعلات كهذه: ترتيب معين لذرات الكربون والنيتروجين والأيدروجين والأكسجين ينتج لنا موادا نعرف عليها من خصائصها فنسميها الخبائر أو الأنزيمات، وترتيبات أكثر تعقيدا من السابقة تنتج لنا الجينات في نواة الخلية، أو تصبح لها القدرة على توصيل الطاقة الكهربائية كما في الخلايا العصبية، أو تربط بين السائلات الكهربائية المختلفة في نظام معقد نطلق عليه المخ. إن كل ما نكتشفه في هذه العمليات هو صفات جديدة للذرات المختلفة. فعند ترتيبها بطريقة معينة لتكوّن مركبا فانها تعطي سلوكا معيناً أو خصائص معينة قد لا نتوقعها لأول وهلة. ولا يعتقد وادينجتون أن هناك شيئا فلسفيا غامضا حول هذه النقطة. فمن يستطيع أن يتصور أن قطعا من الزجاج والمعدن والبلاستيك يمكن أن تساعدك على التفوق على قرينك في لعبة كالشطرنج مثلا، وبالرغم من ذلك فكلنا يعلم أن هذه الأجزاء إذا رتب لتكوّن آلة حاسبة فانها كفيلة بأن تمحو اسم أكبر أبطال الشطرنج في العالم. وسر هذا السلوك لا يكون إلا في التركيب والترتيب بطريقة معينة، أما الدقائق التي تكون هذه المواد، سواء كانت ذرات أو الكثرونات، فلا تكاد تخطر ببالنا إلا عندما يتحد الجميع في وحدات متناسقة متألّفة لها سلوك معين. وفي كل مرة تسلك هذه المقومات بهذه الطريقة في تركيب وترتيب معينين، فهي إنما تقدم لنا سرا آخر من أسرارها، وكلما كثر التعقيد في التكوين كلما كثرت الأسرار المختبئة عن خصائص المقومات الأصلية وراء هذا التكوين العام.

ومن المعروف أيضا أنه يمكننا عمل آلة حاسبة مستخدمين الفضة مثلا بدلا من النحاس لتقوم باداء نفس الوظيفة، ويتضح من هذا أن طريقة التكوين تقع في المقام الأول ثم يتبعها نوع المواد. فاذا صح هذا بالنسبة إلى الآلة التي يصنعها الانسان، فهل يمكن تطبيقه على الكائنات الحية التي نتجت عن عملية تطور؟ غير أن الاجابة على هذا ليست بالبسيطة. فمن الواضح مثلا أن الانسان والحصان يختلفان في التكوين البنائي العام، بل وأيضا في مكوناتهم الكيميائية الأساسية. وبالرغم من ذلك يكاد يكون مؤكدا أن هذين النوعين المختلفين مرتبطان تماما، ويكاد يكون الفرق الأساسي في التكوين البنائي بينهما تشابه المكونات الأصلية. فهل يحق لنا أن نهمل مسألة التكوين البنائي

سر الحياة

ونركز جهودنا على دراسة الفروق الكيميائية، أو أن نرى في دراسة التكوين البنائي لكل منها ضوءاً جديراً بالاهتمام لمواصلة الدراسة؟ في أي الاتجاهين يمكن أن يسير علم الأحياء؟ ويمكن أن نهبط في سلم التحليل من الكائن الحي إلى الخلية كوحدة: إلى الكروموسومات أي الصبغيات، أو الجينات أي حاملات الوراثة؛ بل ويمكن أن نستمر في التحليل إلى أكثر من ذلك: إلى نيوكليوتيدات وأحماض أمينية، ولو أننا عندما نصل إلى هذا الحد من التحليل نجد أن علم الأحياء قد انقلب إلى كيمياء.

كما يمكن أن نتبع الطريقة الأخرى فندرس مجموعة من الجينات في كروموسوم، أو مجموعة كروموسومات في خلية، أو مجموعة من الخلايا في نسيج، لنرى العلاقات بين الوحدات الصغيرة في الوحدة الكبيرة.

وهنا نقف لتساءل: هل مجال علم الأحياء هو الجينات وما أقل، أو العلاقة بين المخلوقات ككل وعمليات الحضارة الإنسانية؟ إلا أنه ليس من السهل أن نحدد مجالاً معيناً لعلم الأحياء كاجابة لهذه الأسئلة، بل إن هذا التوتر القائم حول تحديد مجال لنظرية علم الأحياء، في رأي وادينجتون، هو مصدر حياة هذا العلم وقوته.

ويعرض وادينجتون، بعد هذه المناقشات النظرية، لثلاثة أقسام من علم الأحياء - الوراثة والنمو والتطور - في إبداع وروعة، فيلخص أهم الحقائق العلمية المتعلقة بكل قسم في تسلسل تاريخي وبساطة أخذة واختصار جامع، بحيث يستطيع الأدب أن يعرف الشيء الكثير عن هذه الأقسام الثلاثة من علم الأحياء ويكون فكرة واضحة عنها، بينما يقف العالم المتخصص على خلاصة أحدث ما وصلت إليه هذه الدراسات من تطور واكتشافات وآراء.

ولعل المجال هنا لا يتسع لتناول هذه الأقسام بشيء من الاسهاب لتسلسلها البنائي في العرض، مما يجعل تناول جزء معين بالشرح والتعليق أمراً قد يؤدي إلى عدم الفهم لدى البعض أو خطأ في الفهم لدى البعض الآخر. ولكنه لا يمكن إغفال ذكر المركب الذي اكتشفه وادينجتون وحاول أن يفسر به سلوك الجينات وأثرها في كل من الوراثة والنمو والتطور.

يذكر وادينجتون أن الكروموسومات تتركب من البروتينات ومادة دنا، ويقول إنه بالرغم من أن كل من البروتينات ومادة دنا، مركبات خطية الشكل مكوّنة من عدد

كبير من وحدات أصغر مرتبطة ببعضها البعض طرفا بطرف، إلا أن هذه الوحدات مختلفة في التركيب. فالوحدات التي تكون البروتينات هي الأحماض الأمينية، بينما الوحدات التي تكون المركب دنا، هي النيوكليوتيدات. ويشرح وادينجتون بعد ذلك في إسهاب كيفية ترتيب هذه الوحدات لتكون الكروموسوم أو الصبغية. ثم يفسر على ضوء هذه الفكرة العمليات الثلاث، الوراثة والنمو والتطور، بدقائقها المختلفة في عرض يستمتع به عالم الأحياء ولا يملّه غير المتخصص الراغب في المعرفة والتثقف.

وثمة نقطة أخرى مما ذكره وادينجتون جديرة بالاشارة. ففي حديثه عن الوراثة والجينات حاول أن يوضح أن ما نرثه عن أبويننا ليس صفات ثابتة بعينها ولكنها طاقات إذا تمت في ظروف ملائمة لها فإنها تنتج صفات معينة. فالطفل المولود من أبوين أوروبيين ذوي جلد شديد البياض لا يكون جلده بالضرورة شديد البياض إلا إذا شب تحت شمس ضعيفة، كما حدث بالنسبة لأبويه. أما إذا شب تحت شمس قوية ولفترة طويلة، فإن جلده يصبح أقل بياضا أو أكثر سمرة من أبويه. فما ورثه الطفل عن أبويه ليس صفة ثابتة بل طاقة تنتج هذه الصفة تحت ظروف بيئية بعينها وتنتج صفة أخرى تحت ظروف أخرى. وفي حديثه عن التطور، أورد وادينجتون ملخصا لآراء من سبق داروين ومن تبعه، ثم عرض بالتفصيل لمفهوم التطور في الوقت الحاضر من ثلاث نواح رئيسية: مسألة نشوء تغير وراثي جديد، وتوضيح مفهوم كلمة الانتخاب الطبيعي، ثم تحليل الموقف التطوري الكائن بين عالم النباتات والحيوانات كما يواجهها في الطبيعة حولنا.

ويختتم وادينجتون كتابه، كما بدأه، بمناقشة فلسفية عن أثر علم الأحياء عامة ونظرية التطور خاصة في الاتجاهات الاجتماعية والتفكير الانساني. وفي هذا الفصل الأخير الذي أسماه «الانسان وعلم الأحياء» يذكر أنه يجب على الانسان أن يدرك أنه جزء من بيئة ضخمة، وأنه كائن حي بين كائنات حية أخرى عديدة. ثم يناقش الآراء المختلفة حول العلاقة بين التطور والتقدم، كما يناقش فكرة بقاء الأصلح التي اقترنت بنظرية داروين والتي اعتمدت عليها إحدى مدارس الفكر الحديثة في مساندة الفكرة القائلة بأن التقدم الانساني يجب أن يقوم أساسا على منافسة قاسية. وفي هذا الصدد يذكر وادينجتون أن ما قاله داروين في مجال خاص في علم الأحياء لا يصبح بالضرورة قاعدة عامة تنطبق على كافة مظاهر الحياة الأخرى.

سر الحياة

ويستمر وادينجتون في مناقشة أمثلة أخرى لما تبع نشر نظرية داروين في منتصف القرن الماضي، ثم يتجه في نهاية الكتاب إلى مناقشة فكرة «الارادة الحرة» والعوامل المختلفة التي تحد كثيرا من معناها أو قد تجعلها عديمة المعنى في بعض الأحيان فيقول: «إن الصعوبة، بالطبع، هي أن إرادتنا مرتبطة ارتباطا واضحا بنسيج مادي هو المخ. وما يحدث عادة في بناء مادي كهذا يخضع لقوانين معينة هي قوانين العلية أو السببية. فإذا كانت قوانين السببية محددة بدقة كهذه، فكيف يمكن أن توجد حرية للإرادة؟» ويناقش في بضع عشرة صفحات الآراء المختلفة المتعلقة بهذه المسألة، فيتساءل عن أثر الأعمال والخبرات السابقة في مستقبل سلوك الفرد، ويعرض لفكرة الشعور واللاشعور وأثرها في السلوك من وجهة نظر علم النفس وعلم وظائف الأعضاء، كما يناقش فكرة الوعي بالذات ويتساءل عما إذا كانت قاصرة على الإنسان أو أن حتى أبسط الكائنات غير الحية تحتوي على شيء له علاقة بهذه الظاهرة.

وجدير بنا أن نذكر في نهاية المطاف أن على القارئ أن يحذر من محاولة سرعة الاستنتاج أو الحكم على ما ذكره وادينجتون من آراء وأفكار عن طريق عرض مقتضب كهذا، إذ أن الحكم الصحيح يستلزم قراءة هذا الكتاب بامعان وفهم دقيقين لكل ما أورده الكاتب من وجهات نظر مختلفة. وليطمئن القارئ إلى أن قراءة هذا الكتاب ستعود عليه بالنفع والاستفادة مهما كان نوع ثقافته.

من اوليا العصر

A Moslem Saint of the Twentieth Century

Martin Lings. George Allen & Unwin. 28s.

ومذاهب الفلاسفة. إلا أن شيئا من ذلك لم يشف عنه، ولم يرتو ظمؤه لاكتناه سر الوجود حتى تصوف بالعلم والعمل وأثبت بسيرته وبما كتب ألا تعارض بين منهاج الشريعة وأصول الطريقة وأن إحداها مغفضية إلى الأخرى محتوية عليها احتواء ظاهر الشيء

يسلم التصوف - عقيدة وطريقة - من مناهضة المناهضين له من محدودي الأنق من الفقهاء والمقيدين بحرفية النصوص من العلماء، إلى أن قبض الله للإسلام الاسام أبا حامد الغزالي، وكان أفقه أهل زمانه بعلوم الشريعة وأعرفهم بأصول الدين

على التفكير الدقيق وغوصه إلى الأعماق في فهم آي القرآن وتأويله في تنفيذ آراء معارضيه وتلطفه في عرض آرائه عليهم عملاً بقوله تعالى «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة والحسنة».

ولقد درج العرب منذ بدأت نهضتهم الحديثة على التفاخر بأسلافهم والتباهي بأبجادهم والاعتداد بما أحرزوه هؤلاء من سبق في ميادين الغزو ومن إجادته في مجالات العلوم والفنون. وفي الحق أن الإسلام أنجب حضارة فريدة ظلت زاهية قروناً عدة إلى أن بلغت ذروتها في القرن الثالث عشر الميلادي ثم أخذت في الانحلال من بعد ذلك. وقد تعدى أثر هذه الحضارة حدود الإمبراطورية الإسلامية، وسطع غياؤها على أقطار وشعوب أخرى، وأسهمت الحضارة الإسلامية في تنشيط الحياة الفكرية في الغرب وفي قيام النهضة الأوروبية الحديثة على ما أثبت الباحثون. وما زال الأبحاث التي يقوم بها طائفة من العلماء المحدثين منذ القرنين الأخيرين تكشف عما خفي من ظروف تأثير هذه الحضارة على غيرها من الحضارات وعن مميزات هذا التأثير وسائطه وأزمته وأمكنته.

على أن ثمة حقيقة يجب ألا تنيب عن الأذهان في صدد مآثر المسلمين على غيرهم من الشعوب، وهي أنه فيها عدا وجهها واحداً من أوجه حياتهم العقلية فإن دور الحضارة الإسلامية في التأثير على غيرها من الحضارات قد انقضى منذ أجيال كثيرة، بمعنى أنه لم يعد يوجد فرع من فروع العلم الطبيعي أو لون من ألوان التفكير الفلسفي أو أسلوب من الأساليب الأدبية سبق إليه المسلمون في الماضي إلا وقد أدركهم الغرب إليه وفاهم فيه، وأن الآثار التي أنتجها المسلمون في هذه المجالات أكثرها كان موقوتاً بزمانه، محدود التأثير في حياة المسلمين وغير المسلمين بمحدود أوقاته. وقد تدرس هذه الموضوعات ويهتم بها في الشرق والغرب لقيمتها التاريخية البحتة، ولكنها استنفدت فائتها الإيجابية بتغير الأزمنة ورجحان كفة حضارات أخرى أصبحت بدورها مصدر الإشعاع يمتد عليه المسلمون المحدثون في توجيه أفكارهم وتنظيم معاشهم. ويستثنى من هذا جملة من الآثار الإسلامية دون

لباطنه. ومنذئذ ازدهر التصوف في العالم الإسلامي وأصبحت عقيدته جزءاً لا يتجزأ من العقيدة الدينية للكثرة الغالبة. ثم جاء العصر الحديث وأسى المتصوفون والتصوف عرضة لحملات بعضها مرجعه الحرفية في فهم نصوص الإسلام، وبعضها من أعراض القصور الديني الذي حل بالمسلمين منذ اقتدائهم بالغرب وأخذهم عنه آراء مادية سطحية في غالب الأحيان.

من هنا صار الفكر السائد في العالم الإسلامي عامة وفي البلاد العربية بنوع الخصوص يقتصر على مشاكل الناس الاجتماعية والاقتصادية ويتجاوب مع حاجاتهم الفرزية؛ وبوجه الإجمال تنفي قادة الفكر بالرفاهية المادية للشعوب الإسلامية. ولا بأس أن يسمى المحتص الإسلامي لاستكمال ما يعانيه من نقص مادي وأن يعينه في ذلك كتابه وشعره. ولا غفاسة في ذلك إذا ظهر منه في ضمير الجماعة وعي بأن للإنسان مشاعر قد تسوء على المادة وتطلب هي الأخرى التعبير والإشباع. ولكننا نجد فتوراً إن لم يكن كساداً في إنتاج الآداب التي تخلق بالإنسان إلى آفاق روحية عالية، وتسوء به عن شجوات النفس العارية، وتدعو لمخالبها حتى لا يكون لها عليه سلطان. ومن قبيل ذلك ما يلاحظ من تفاوت بين روح العصر الراهن وبين النزعات الصوفية، وهو في الحقيقة تباين بين هدفين أحدهما ديني بشري صرف والآخر روسي أخروي، أحدهما يسمى للكمال المادي وهو في مقدور الكثرة والآخر يهدف للكمال الروحي ولم يطلعه على مر الزمان إلا القلة. والجديد في الأمر أن الكثير من قادة الفكر المحدثين من العرب والمسلمين لا ينكرون التصوف غير على حرفة الدين أو التزاماً لنصوصه - كما فعل بعض العلماء قديماً - ولكن تأثراً بما نقلوا عن الغرب من أفكار مادية مسرفة في السطحية.

وفي حياته، تصدى الشيخ أحد العلوي، المترجم له في الكتاب الذي نحن بصدده الآن، بعض من هؤلاء المناهضين للتصوف من لم يتعدوا ظاهراً النصوص إلى باطنها. وقد أورد الدكتور مارتن لنجر مؤلف هذا الكتاب طرفاً من كلام هؤلاء المعارضين وطرفاً من ردود الشيخ العلوي عليها تتبين منه قدرته الفائقة

The Portuguese off the South Arabian Coast

**HADRAMI CHRONICLES WITH YEMENI AND
EUROPEAN ACCOUNTS OF DUTCH PIRATES OFF
MOCHA IN THE 17TH CENTURY**

R. B. SERJEANT

School of Oriental and African Studies in the University of London

Portuguese naval exploits in the sixteenth century as seen through Arab eyes, are here presented in translations of material collected from new Arabic manuscripts in Hadramawt, annotated, correlated, and checked against existing historical material, and the author's fieldwork.

Demy 8vo, 204 pp., maps and plates, 50s net

A Bibliography of the Sudan 1938-1958

ABDEL RAHMAN EL NASRI

Librarian in the University of Khartoum

This Bibliography covers the period 1938-58 and follows the *Bibliography of the Anglo-Egyptian Sudan* by R. L. Hill which was published in 1939.

Royal 8vo, 184 pp. (University of Khartoum) 35s net

Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939

ALBERT HOURANI

*Lecturer in the Modern History of the Near East in the
University of Oxford*

This book is not a general history of modern Arabic thought, but a study of that stream of political and social thought which began in the early nineteenth century, when educated men in the Arabic-speaking countries became aware of the ideas and institutions of modern Europe.

*Demy 8vo, 400 pp. (Published under the auspices of the Royal Institute of
International Affairs) 42s net*

These are U.K. published prices

OXFORD UNIVERSITY PRESS

AMEN HOUSE . WARWICK SQUARE . LONDON EC4

فيها أصحابها أحاسيسهم الروحية وتجاربهم الدينية. وهذه الكتابات لم تستفد طاقاتها في التأثير حتى على غير المسلمين. ولا غرو في ذلك فإن نفرا من هؤلاء المسلمين - والشيخ أحد العلوي أئمتهم - بلغوا من عمق التفكير درجات تجاوزوا بها أحيانا الحدود الفاصلة بين الأديان، بحيث إذا قرأ ما كتبه المسيحي المتعصب في ديوانته أو اليهودي أو البوذي أو الهندوسي، لم يجد فيها يقرأ حربا على دينه. وقد ثبت إمكان التفاهم على هذا المستوى العميق في التفكير بين الأديان البادية المتعارض وانتقال الأفكار من ديانة إلى أخرى فرقت بينها خلافات سطحية أو جوهرية. وقد أثبت أحد الباحثين في العصر الحديث بما لا يدع مجالا للشك الأثر الذي انتقل من مؤلفات محيي الدين بن عربي وتغلغل في «جسيم» داني في زمن كانت فيه الحروب مستمرة بين المسلمين والمسيحيين باسم الدين.

ومهما كان الأمر فالاسلام حتى يومنا هذا ما تزال حدوده الروحية تتوسع في أفريقيا، ويدخل فيه أفواج وأفراد من أهل الغرب. وهؤلاء الأخيرون لا يجذبهم إلى الاسلام أصوله الفقهية وسدوده الشرعية - مع أنهم يغارون عليها ويلتزمونها بدقة - بل ما يجذبهم إمكانيات الوصول إلى الله عن طريق التجربة المباشرة، تلك الامكانيات التي وجدت في الاسلام بوفرة، وتيسرت لعدد لا يحصى من المسلمين من انخرطوا في سلك الطرق الصوفية.

والاسلام من أغنى الأديان، إن لم يكن أغناها قاطبة، في الأدب الصوفي. وقد نبغ عدد من أكابر المتصوفة في التعبير عن أنفسهم شعرا ونثرا وكان لهم أكبر الأثر في حياة المسلمين عبر العصور، وهو أثر عم الطبقات جميعا وتغلغل فيها حتى أنك كنت تجد المسلم، ولا حظ له في العلم بشيء آخر، يردد أشعارا لهذا الصوفي أو لذلك.

وقد عنى الباحثون في الغرب منذ نهضة الاستشراق الحديث بنقل آثار المتصوفة إلى لغاتهم الأوروبية، وما يزال هذا النوع من الدراسات الاسلامية يحظى بقسط من عنايتهم يتناسب والأهمية التي رأيناها للتصوف في إيجاد تفاهم على مستوى

عميق بين أتباع مختلف الأديان. وكتاب «ولي من أولياء المسلمين في القرن العشرين» إنما هو بمثابة أحدث حلقة في سلسلة اهتمام الغرب بهذه الناحية من الاسلام. والخدمة التي يقدمها هذا الكتاب للقراء العربية لا تنقص عن خدمته للقراء في الغرب؛ إذ على الرغم من قرب العهد بالشيخ العلوي الذي توفي في عام ١٩٣٣ عن أربع وستين سنة، وعلى الرغم من نجاحه في تأسيس طريقة صوفية ما يزال أتباعها في شمال أفريقيا يمدون بالألوف، إلا أن آثار الشيخ العلوي الأدبية ظلت محصورة بدائرة أتباعه ومريديه، وذلك لأن النصف الأول من القرن العشرين صادف نشاط القومية العربية وانشغال المسلمين بالأحداث السياسية الأمر الذي ألهاهم عما سواها من الأحداث الدينية. فلا غرو إذن أن تغفل آثار الشيخ العلوي في الشعر والنثر - وهي تبلغ في تعقدها أسرار الدين الأغوار التي بلغها ابن الفارض وابن عربي - محصورة في نطاق ضيق إلى أن أخرجها منه الدكتور لنجر ولغت نظر العالم إليها بهذه الدراسة المستفيضة.

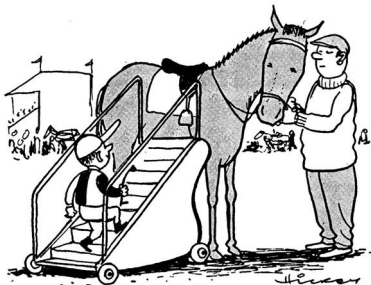
والمسلمون المحدثون يدينون لجهود طائفة من علماء الغرب في تفهم الآثار الاسلامية وفي إبرازها للعالم بأسلوب أوصت به ضرورات البحث العلمي الجديد - تلك هي طائفة المستشرقين ولهم فضل لا يحصى في إحياء التراث العربي خاصة والاسلامي عامة. فكم من مخطوطة عربية وفارسية وتركية استنقذوها من الضياع، وكم من أثر إسلامي تعهدوه بالمراجعة والنقد والنشر وجعلوه ملكا للعالم مرة أخرى بعد أن ظل قرونا في طي الامهال وفي خطر النسيان. على أن مؤلف الكتاب الذي نحن بصدد الان ليس مستشرقاً بالمعنى المألوف للفظه مستشرق، إذ يربطه بالاسلام روابط أوثق وأعق مما يربط المستشرق العادي به. فقد دان هذا الدين منذ نيف وعشرين عاما وأصبح اسمه فيه الحاج أبو بكر سراج الدين. ثم أراد الله له بعد ذلك أن يفد على مصر فيعيش بين ظهرائي أهلها ردحا من الزمان يقرأ الأدب الاسلامي القديم ويهدي من الخبرة على تقاليد الاسلام والتسلك بأدابه ما أعجل به

العلوي ومريديه وزواره وكل من جمعت بيته وبينهم صلة.

وبتتووع المصادر تتنوع الأضواء التي يلقىها المؤلف على موضوع دراسته. ففي الفصل الأول مثلاً نجد وصفاً للشيخ العلوي بقلم طبيب فرنسي نشأت بيته وبين الشيخ العلوي علاقة غلظت تدرج في التوثق والتعمق في خلال الأعوام الثلاثة عشر الأخيرة من حياة الشيخ العلوي. وقد روى الطبيب الفرنسي قصة ذلك بأسلوب قلّما يوجد مثيل له في وضوح الفكر والقصص في العبارة ودقة التمييز والتزام الموضوعية التامة فيها يبيدي من ملاحظات وفيها يصدر من أحكام، فجاءت روايته قطعة خالدة في أدب الوصف أورد المؤلف لها ترجمة كاملة دقيقة رائعة. وأهمية هذا الوصف تنحصر في كونه شهادة من شاهد لم يكن من وطن الشيخ ولا من دينه ولا من مذهبه، بل

المسلمين المفرطين في دينهم. وقد أتيت للحاج أبو بكر أثناء مقامه بمصر وفي أثناء الرحلات التي قام بها في العالم الإسلامي بعد ذلك فرص في معايشة أهلها والاختلاط بحياتهم الدينية قلّما توافي غيره من أهل الغرب الذين يتناولون الموضوعات الإسلامية بالبحث الأكاديمي البحت. وسوف نجد القارئ في ثانيا هذا الكتاب وفي هوامشه ما يشهد بقدرة الحاج أبي بكر على الملاحظة الدقيقة واستشفاف الأفكار الباطنية.

وإذن فعلومات الحاج أبي بكر سراج الدين عن حياة الشيخ أحمد العلوي وفهمه للتصوف والحجج التي يسوقها لإثباتها لبعض وجهات النظر ليست مستفاداً فحسب من بطون الكتب والمجلات وغيرها من المصادر المكتوبة، وإنما يضمها أيضاً ثمرة تجاربه وحياته الطويلة في الشرق واتصالاته بأنباغ الشيخ



الرهبان المنبشرين حينذاك في أنحاء الجزيرة العربية والملففين بالحفناء. وبفضله كان محمد قبل بعثته يمثل البقية الباقية من تصوف سلفيه ابراهيم واسماعيل. وإذ كان محمد في إحدى غلواته الروحية تلك بغار حراء في ظاهر مكة وقد بلغت سنه الأربعين تلقى أول تنزيل للقرآن.

وواضح أن ما يلي هذا معارضة لنظرية حمل رايته جمهرة من المستشرقين ومن هذا حذوهم من المسلمين المحدثين. فقد جعلوا يلتصقون للتصوف في الاسلام دواع ودوافع من خارجه. والمؤلف يعارض أيضا الرأي القائل بمحدث «تطور» في عقيدة التصوف أو حتى في وسائله، وإنما انصب التطور على العرض دون الجوهر، وتناول المتصوفون المتأخرون بالتحليل والتنظيم والصياغة ما عرفه المتقدمون جملة بالفطرة والافتقار. ويقرر المؤلف في فصل آخر أن عقيدة وحدة الوجود - وإن تأخر استعمال هذه التسمية - لم يختلف فحواها فيها بعد القرن الثالث عشر الميلادي عما كان عليه قبله، وكل ما حدث هو من قبيل وضع اسم لمسمى كان قائما من قبل بمجهره ومادته. وإذا صح الاحتجاج بأن بعض الأحاديث التي تذكر لائيات قدم التصوف ضعيفة السند، فلا يقوم هذا الاحتجاج على الآيات القرآنية التي اعتمد بها المؤلف كما استند عليها متصوفة الاسلام من قبله.

وفي الفصلين الثالث والرابع نجد قصة ارتفاع الشيخ العلوي من أصل مغمور إلى قمة الزعامة الروحية في القرن العشرين. وقد اعتمد المؤلف في بيان هذا على منتخبات من رسائل لأتباع الشيخ ضمنها بعضها إلى بعض وتناولها بالشرح والتعليق. ومن أهم ما اعتمد عليه في هذا الباب مذكرات موجزة أملاها الشيخ العلوي وفيها لمحات سريعة ولكن ذات مغزى في نشأة الشيخ في أسرة فقيرة واشتغاله إسكافيا ليعمل والديه ويبله منه حداته للدين وسعيه لتحصيل بعض علومه في أوقات فراغه ثم انتائه أول الأمر إلى الطريقة الرفاعية وعارسته حتى لما يعاب عليها من الميل لفعل الخوارق. ثم ساق الله له الشيخ محمد البوزيدي فتوسم فيه الخير وأعطاه المهدي وهو بعد في ميعة الصبا وأخذ يدرجه على تطهير النفس وعلى ذكر

إن الطيب الفرنسي كان على حد قوله متحررا من الاعتقاد بأية عقيدة دينية، لا يتحيز لدين على دين ولا سلطان لأحدها عليه. ولم يسع هذا الطيب إلا أن يلاحظ ما انتصف به الشيخ من وقار فوق الوصف وأدب جم ودقة في التفكير ونظر نافذ إلى الأعماق وتجرد من أسباب الحياة الدنيا تجردا شمل زهد الشيخ في الطعام وحتى في التلبس، حتى أخفى وكأنه روح تدب في غير جسد. لاحظ عليه ذلك الاشعاع الروسي على من حولته وقدرته الحارقة على إلهام أتباعه وريدييه فضيلة الاخلاص. وهناك ما يسوقه الطيب الفرنسي مثلا على ذلك عندما تصافر أتباع الشيخ العلوي على بناء الزاوية الرئيسية للطريقة بمسغانم مسقط رأس الشيخ والمركز الذي انتشرت منه الطريقة إلى مدن وقرى وموان كثيرة بأفريقيا وآسيا وأوروبا. كان أتباع الشيخ العلوي يتطوعون «فيحصلون على هذا المتوال شهرين وأحيانا ثلاثة ثم ينصرفون وهم فرحون بما أسهموا في العمل ونفوسهم راضية. ثم يحمل محلهم غيرهم ويمضي هؤلاء أيضا وقد أخذ مكانهم على الفور فوج آخر متجدد النشاط للعمل. وهكذا كانت تتابع الأنفواج ولم يحدث ثمة عجز في الأيدي العاملة ودام الأمر على ذلك حتى تم البناء في رأس عامين. هذه البساطة وتلك البلاغة في الانصاح عن الاخلاص جعلتني أحس احساسا عميقا بسعادة داخلية، إذ بان لي أن الدنيا لم تحل من أناس قادرين على البذل من أجل مثل أعلى دون انتظار أجر. وهنا في أواسط القرن العشرين وجدت عين الحساس الذي شيدت به كبريات الكنائس في القرون الوسطى. ولا شك أن الزاوية العلوية قد جرى تشييدها فعلا على نفس الفرار. ولقد أسعدني أنني كنت شاهد عين مشعورها بما رأيت».

أما الفصل الثاني فيبدأ بهذه العبارة: «ولو أن لفظة التصوف لم يبدأ إطلاقها إلا بعد مرور جيلين أو ثلاثة على بدء الاسلام، إلا أن حقيقته تمتد جذور إلى جيله الأول. ويمكن القول بأن أصلا من أصوله راجع إلى ما قبل الاسلام - إلى اعتقاد محمد الخلوة الروحية، وقد أخذ هذا الاعتقاد عن

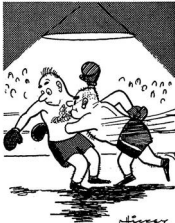
الله وصرفه بلطف عما اعتاد عليه من أمور الرقاعية وصرفه حتى عن الماضي في تلقي دروس في علم التوحيد. ولما كان الفتى أحمد قد صار مولعا بهذه الدروس أشد اللوع فقد هم بمصيان مرشده ولم يدرك كلمته في المنع إلا بعد أن سلك الطريق ورأى البرهان على وحدانية الله بعين بصيرته لا بقوة حجته. ولا يسعني هنا إلا الظن بأن الشيخ البوزيدي حين أمره بتأجيل دراسة التوحيد وأصوله الفقهية كان يتذكر سيرة الاسام الغزالي الذي أدركه بالبصرة بعد اتباعه طريق القوم ما تعذر عليه إدراكه من قبل بالحس والمنطق. ونجد الشيخ العلوي أيضا غيورا في وطنيته يقاوم محاولات إدماج الجزائر في فرنسا، ويحشى على بني دينة من خطر تقليد الغرب في أفكاره واصطناع عاداته، ويحذرهم بنوع خاص من اتخاذ الأزياء الغربية؛ ونجده أيضا غيورا على التراث الفكري الاسلامي ينبه على ضرورة العناية بالأدب العربي القديم.

ولكن الناظر لحياة الشيخ العلوي جملة لا يسهل إلا أن يلاحظ بساطتها وخلوها من التعقيد والتخيلط. فلقد نصب خلفا للشيخ البوزيدي بعد وفاته وهو يسمى لرحيل عن مستغانم، وتولى هذا المقام الروحي غير ساع إليه ولا طالبه. وهكذا نجد في كل حركاته وسكناته اصبع العناية الالهية مرفوعا بالتوسيه والاشارة.

هذه الفصول الأربعة التي تؤلف نصف الكتاب ليست إلا مقدمة لنصفه الآخر الذي يحتوي على عرض شامل لعقائد التصوف كما فهمه ومارسه وأرشد إليه الشيخ العلوي، وكما فهمه ومارسه أسلافه من كبار الصوفية. وقد أفرغ الحاج أبو بكر سراج الدين جهدا كبيرا في هذه الفصول، وألف بين أجزائها وشملها بتعليقات تدل على فهم عميق ودراسة واسعة، ويبين ما يقابل عقائد التصوف الاسلامي في الديانات الأخرى. وقد سبق أن ألمت إلى أول هذه الفصول وهو عن «وحدة الوجود» حيث يسعى المؤلف إلى إزالة بعض التهم التي ألصقت بهذه العقيدة مثل تهمة الحلول وغيرها. وهناك فصل آخر عن رمزية الحروف الهجائية وجدته مفيدا جدا في

تفسير العلاقة بين الخالق والمخلوقات في نظر الصوفية. وليس في نيتي تلخيص بقية الفصول إذ التلخيص محل بها، وإنما يلاحظ انتقالها من العميق إلى الأعمق حتى لقد يتعذر متابعتها على القارئ. انخلو من المعرفة بالتصوف. والتفكير الصوفي لم يكن غريبا على المسلمين حتى أواخر القرن الماضي وما يزال مألوقا لبعضهم، إلا أن كثيرا من المسلمين المعاصرين قد تغيرت عاداتهم في التفكير فأصبحوا أقرب إلى النظر الظاهر من النظر الباطن وأطبقت عليهم الغفلة الروحية التي شملت غيرهم من البشرية. وهذا الكتاب يحذر من هذه الغفلة، وقرآته بمثابة رحلة من عالم الباطل إلى عالم الحق. وهذا الأثر أشد ما يكون في المنتخبات الشعرية التي يتخيم بها الكتاب. آتمنى أن يترجم هذا الكتاب إلى العربية بسرعة حتى يصل إلى أيدي أكبر عدد من المسلمين الذين لا يقرأون الانجليزية.

محمد اسماعيل المواني



Factors in Economic Development

A. K. Cairncross. George Allen & Unwin 35s.

خاصة لامكانيات الدول المتخلفة في ميدان التبادل الدولي، وسياسات أوروبا في التعاون الاقتصادي. أما القسم الرابع والأخير من الكتاب، الذي يسميه المؤلف «الادارة والتخطيط»، فقد تضمن خمسة فصول يحوي كل منها موضوعاً تطبيقياً من المواضيع التي لا غنى عنها في فهم التنمية الاقتصادية، كالوظائف المطلوبة من المستثمر الاقتصادي، وتنظيم التعليم الفني بواسطة المؤسسات الدولية التعليمية، ولحات عن التخطيط السوفييتي، ودراسة تفصيلية عن البرمجة ودورها في تحقيق التناسق.

وتتضح في معظم أجزاء الكتاب وجهة نظر المؤلف في الجدل والمناقشة، فهو لا يبدى رضاه تجاه النظريات العامة المطلقة، وهذا يعود بلا شك إلى أن تجربته الأكاديمية امتزجت بممارسة نشاط تطبيقي في مجالات مختلفة كجلس التجارة البريطاني والمنظمة الأوروبية للتعاون الاقتصادي، ومهد التنمية الاقتصادية بواشنطن التابع للبنك الدولي للإنشاء والتعمير. وهو لذلك لا يخفي عدم ارتياحه إزاء اتجاهات البحث الاقتصادي التي تنحوا نحو المطلق والعام. فهو ينتقد في الفصل الثامن من كتابه نظرية روستو في مراحل النمو الاقتصادي ويسمي هذه النظرية «البيان الغير الشيعي» ويعدها بداية المتاعب للأبحاث الاقتصادية، لأن غرض روستو من وضعه هذه النظرية، وهو تفويض أركان نظرية ماركس، قد أدى إلى وقوع روستو في نفس الخطأ الماركسي وهو الاعتماد على التعميمات المطلقة في شرح الماضي وتقسيم التاريخ إلى مراحل جامدة يعتمد في تفسيرها على العامل الاقتصادي وحده بغض النظر عن العوامل الأخرى التي قد لا تقل أهمية. وهو يشكك في جدية مثل هذا المنطق على أساس أن المصادر والمعلومات التي تعتمد عليها مثل هذه الاتجاهات لا يمكن قبول صحتها لأنه من

كيرنكروس، مؤلف هذا الكتاب، يجمع تتواجد لدى اقتصادي عادي. فعلاوة على خبرة أكاديمية في البحث والتدريس بالجامعات، فقد عمل في عدة مؤسسات حكومية ودولية واشترك في العديد من المؤتمرات وحلقات البحث في عدة دول. وقد وضع المؤلف كتابه هذا في مرحلة من حياته يصفها بأنها نقطة «الموت الأكاديمي»، إذ عاصر فترة تجميع الكتاب الوقت الذي كان فيه على وشك ترك عمله في جامعة جلاسجو كأستاذ الاقتصاد التطبيقي ورئيس قسم الأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، لتسلم منصبه الحالي كمستشار اقتصادي للحكومة. والكتاب مجموعة مقالات وأبحاث ودراسات قام بها المؤلف في مرحلة طويلة من حياته. ورغم أنه يصير في تمهيد كتابه على أنه لا يقدم نظرية في التنمية الاقتصادية، إلا أن كتابه يحوي بلا شك مجموعة مبادئ هامة تعبر عن اصالة تجريبية ونظرية في فهم التنمية الاقتصادية. وقد قسم المؤلف كتابه إلى أربعة أقسام ضمن كل قسم منها مجموعة من دراساته السابقة التي ترتبط بموضوع القسم. ففي القسم الأول يتحدث في فصلين عن ظاهرة الفقر الذي يعاني منه ثلاثة أرباع سكان العالم، وعن دور الاقتصاد المعاصر إزاء هذه الظاهرة. أما القسم الثاني من الكتاب، فهو يضم تسعة فصول تحوي دراسات تطبيقية ونظرية في أهم الموضوعات التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالتنمية الاقتصادية، كالاستثمار وتجميع رؤوس الأموال ومراحل النمو الاقتصادي والتقدم الفني والمصرفي. وفي القسم الثالث يتناول المؤلف التجارة وعلاقتها بالتنمية الاقتصادية في أربعة فصول تحوي دراسات في أهم نظريات التجارة الدولية والانتقادات التي يمكن أن توجه إليها، كما تتضمن كمية طيبة من الاحصاءات والأرقام عن التجارة الدولية، ومعالجة

المعروف أن الاحصاءات والمراجع الاقتصادية لم تظهر كوسيلة للبحث العلمي الا منذ حوالي القرنين، كما أنه يشكك تبعاً لذلك في جدية تفسير الحياة الاجتماعية تفسيراً بيولوجياً بتقسيمها الى مراحل أكيدة واضحة. ويظهر كذلك عدم موافقة المؤلف على الامعان في التجريد والتعميم عند معالجة المشاكل الاقتصادية في الفصل الثامن عشر من كتابه الذي سماه «زيارة إلى موسكو»، وهو عبارة عن تأملاته الشخصية نتيجة لزيارة قام بها إلى موسكو لحضور مؤتمر اقتصادي فيها. ورغم أنه لا يهدف في هذا الفصل إلى تكوين حكم على الاقتصاد السوفييتي إلا أنه يحاول إعطاء فكرة عن اتجاه مثل هذا الحكم. وهو يلاحظ أساساً خطورة الانعزال الفكري للاقتصاد السوفييتي على ذلك الاقتصاد. فهو من ناحية يؤدي إلى الاعتماد على شعارات جامدة وإلى خضوع الفكر الاقتصادي تماماً لأجهزة الحكم الشيوعي مما يجعل الاقتصاديين مجرد دسلي لا تفكر فيها يقع فعلاً وإنما فيها يجب أن يكون ارضاء للشعارات الماركسية، وفي سبيل ذلك يقدمون بيانات واحصاءات عن الاقتصاد السوفييتي غير دقيقة بالمرّة وتسم بالتعميم

ما لا يفيد في فهم طبيعة النمو الاقتصادي في المجتمع السوفييتي. وأخيراً أظهر المؤلف انتقاده للأسلوب النظري العام في الفصل الأخير من كتابه الذي انتقد فيه البحث الاقتصادي المعاصر الذي سماه «الانقسام الاقتصادي»، مشيراً بذلك إلى أن الأبحاث الاقتصادية تعالج أساساً موضوعات عملية تفصيلية إلا أنها تعالجها بأسلوب نظري عام. فهو مثلاً يسخر من نظرية الاستهلاك التي لا تضع في اعتبارها المؤثرات الاجتماعية التي تؤثر على سلوك المستهلك، بقدر ما يسخر من باقي النظريات الرئيسية في الاقتصاد. وهو في كل هذا يبين وجهة نظره من أن الاقتصاد يجب أن يكون مبنياً على فهم واستيعاب ما يحدث فعلاً والاعتماد على الجدل النظري إلا لتكوين أدب اقتصادي. وفي الفصل السادس عشر من كتابه الذي يصف فيه عمله كاستشار اقتصادي تتناول تماماً اتجاهاته تلك. وبعد هذا الفصل من أكثر أجزاء الكتاب رشاقة في الأسلوب وبساطة في العرض وعمقا في وجهة النظر التطبيقية. وهو يرى أن الخبير الاقتصادي لا يجب أن يكتفي بالخبرة الأكاديمية



فحسب بل يحتاج إلى خبرة عملية وصفات شخصية أهمها الذكاء. ونلاحظ في هذا الفصل تعرضه لوصف المؤسسة الحكومية والمقارنة بينها بطريق غير مباشر وبين المؤسسات الدولية شبه الحكومية. وهو يقدم لنا بلا شك في هذا الفصل وصفا متما للعمل الإداري في كلا الحالين. وخلال ذلك الوصف يحلل وظيفة المستشار الاقتصادي وينصحه بأن لا يفسح وقته في وضع مذكرات وأبحاث لا داعي لها بل عليه التركيز على فهم البيئة التي يعمل بها واحتياجاتها وامكانياتها، وأن يقدم النصيحة الاقتصادية لا حين تطلب منه فحسب بل يحاول أن يبادر بتقديمها قبل ما تستدعي الأمور ذلك.

ويظهر اهتمام المؤلف بالتنمية الاقتصادية في الدول المختلفة في معظم فصول الكتاب، ويأخذ هذا الاهتمام شكلا عمليا يتفق وأسلوبه في البحث. فهو يرى أن المشكلة الاقتصادية الرئيسية في عالم اليوم ما زالت هي نفس المشكلة التي دفعت آدم سميث منذ حوالي القرنين إلى وضع كتابه «ثروات الشعوب» وهي الفقر. إلا أن الفقر اليوم لا يثير اهتماما عمليا كما كان الحال أيام آدم سميث، بل أصبح الفقر في عالم يعد ثلاثة أرباع سكانه فقرا. مثار اهتمام دولي. ويرى المؤلف أن أسباب هذا الاهتمام الدولي لا تعود إلى دوافع خلقية فحسب بل إلى جهود منظمة الأمم المتحدة وسمي الدول الفقيرة التي حصلت على استقلالها السياسي إلى الأخذ بأسباب النمو لتحقيق الاستقلال الاقتصادي كذلك، كما أنها تعود إلى الحرب الباردة بين الكتلتين. وهو يحلل مشاكل المجتمعات المختلفة ويقترح ثلاثة أساليب للمساعدة، أولا المساعدة المالية التي توجه إلى القطاعات الصناعية المختلفة وإنشاء المواصلات ونشر التعليم وتغطية عجز موازين المدفوعات، وثانها هو المساعدة الفنية التي يمدحها من أهم عوامل التنمية الاقتصادية، وأخيرا التجارة الحرة وهو في ذلك لا يوافق على السياسات التجارية الحماية التي تعوق التجارة والتبادل، وينبه الدول الغربية إلى خطورة تقييد التجارة مع الدول المختلفة مما يؤدي إلى اعتقاد هذه الدول أن الغرب يريد إفقارها إلى الأبد.

ويهتم كيرنكروس في كتابه اهتماما بالغا بأهمية الخبرة الفنية للتنمية الاقتصادية لأنه يعتقد أنه «إذا كانت التنمية مستحيلة بدون البناء الطبيعي للأمة فإنها أكثر استحالة إذا لم تأخذ مكانها في عقول أبنائها». وهو يفرد فصلا كاملا لبحث ذلك، يعيب فيه على الاقتصاديين عدم اهتمامهم بذلك الموضوع متأسين أهميته القصوى للتنمية، ويعتقد أن مشكلة المجتمع المتخلف ليست في استيراد أحسن الخبرات عموما ولكن في اختيار أحسن الأساليب الفنية التي تتلاءم مع ظروف المجتمع. وهو يلقي اللبء الأكبر في ذلك على حكومات الدول المتخلفة التي يدعوها إلى إرسال البعثات للخارج واستدعاء الخبراء من الدول المتقدمة ونشر الثقافة الفنية بواسطة الصحافة وكافة وسائل الاعلام لتتور أذهان المواطنين إلى أهمية هذه الموضوعات.

ويبحث في كثير من فصول الكتاب أهم مشكلات التطبيق الاقتصادي للتنمية، ويلقي مسئولية مساعدة الدول المتخلفة على الدول المتقدمة عموما. فهو يرى أن توقفت سباق التسلح قد يتيح الفرصة للزيد من المساعدات للدول المتخلفة التي يقدرها في الوقت الحالي بحوالي ٥٥٠٠ مليون دولار منها حوالي ٢٠٠ مليون دولار من الكتلة الشيوعية والباقي معظمه من الولايات المتحدة. لذلك نراه في الفصل الثاني من الكتاب يضع جانباً مضمناً من المسئولية عليها، ويدعوها إلى عدم تقييد مساعداتها بشروط، ويقترح جعل المساعدات تأخذ شكلاً دولياً بإنشاء صندوق دولي للتنمية، كما يدعو الدول المتقدمة إلى توجيه جزء من أبحاثها العلمية لبحث الموضوعات التي تهتم المجتمعات المتخلفة.

وفي تحليله لصعوبات التنمية الاقتصادية يضع دراسة مقارنة بين المساعدات بواسطة المؤسسات الخاصة وبواسطة الحكومات في شكل هبات أو قروض، ويذكر الحالات التي يمكن فيها قيام كل منها بدوره في التنمية. إلا أنه يركز دائماً على أهمية الدور الذي يجب أن تلعبه حكومات الدول المتخلفة في التنمية الاقتصادية. فهو لا يؤمن بإمكان نجاح التطور الاقتصادي بدون التطور

إلى إفساح المجال أمام تجارة الدول المختلفة؛ لذلك نراه عند مناقشة التعاون الاقتصادي الأوروبي يبنى مناقشته على أساس هذه الروح. فعلاوة على بحث أهمية التعاون الاقتصادي الأوروبي وكيفية تنظيمه، فهو لا يفترض أبداً أنه تعاون قاصر على الدول الأوروبية بل يراه إحدى وسائل تنسيق التبادل الدولي وتنمية معدلاته.

ولا يمكن الادعاء أن هذا العرض المختصر قد وفى حقه، بل قد يكون في اختصار العرض ما يفقد موضوعات الكتاب قيمتها أو عمقها، وهذا ما نرجو أن نكون قد تجنبناه لأن كتاب كيرنكروس في التنمية الاقتصادية هو كتاب مفيد للمختصين والمثقف العادي على السواء.

أحمد رشيد

الاجتماعي، كما أنه يعتقد أن كثيراً من القطاعات اللازمة للتنمية لا يمكن لرأس المال الخاص تمويلها كالمواصلات والتعليم. ولا ينسى المؤلف أن يذكر الدول المختلفة بضرورة رسم سياسة عقد القروض مع الخارج على أسس صحيحة لا تؤدي إلى المبالغة في الاقتراض وأن تدعو دائماً الخبرة الفنية بشق الوسائل الممكنة.

ويقدم المؤلف أربعة فصول من كتابه لشرح وتحليل رأس المال والاستثمار ودورها في التنمية مشيراً إلى خطورة الاعتماد عليها بدون الخبرة الفنية اللازمة. ويناقش كذلك دور البنوك في التنمية الاقتصادية للدول المختلفة مبيناً عدم إمكان المصارف تمويل عمليات النمو لفائدة المدخرات وانكماش فرص الاستثمار. وهو لذلك يحذّر التوجيه الحكومي لتغيير البيئة الاجتماعية مبيناً صعوبات الرقابة الحكومية، وأهمها في رأيه مشكلة نقص الإداريين والفنيين اللازمين لتطبيق السياسات الاقتصادية العامة.

ويبدو الدور الهام الذي يعطيه المؤلف لتجارة الدولية في القسم الثالث من كتابه الذي يناقش فيه آراء البروفسور نوركس ويكسل. وهو يشك في صحة بعض هذه المبادئ التي تقلل من أهمية التجارة على التنمية الاقتصادية، كما يشير إلى نظرية البروفسور هابرلر، ويعلق بأن كلا من النظريتين لم تبحث علاقة التبادل الخارجي بالتنمية الاقتصادية التي يعدها من أهم الموضوعات الواجب أن تنتم بها مثل هذه الدراسات.

ويبين المؤلف مدى التأثير السريع الذي تضمنته التجارة الدولية للتنمية الاقتصادية في الدول المختلفة، إلا أنه يذكر صعوبات التبادل الدولي التي تواجه الدول المختلفة، كاعتقادها على نطاق ضيق من الصادرات، واتساع الهوة بين مستوى الإنتاج في الدول المتقدمة ومستواه في الدول المختلفة مما يجعل الأخيرة في مركز تنافس ضعيف. وهو يدعم آراءه في كل هذه النواحي بإحصاءات عن التجارة الدولية في القرن الحالي. ولا ينسى المؤلف وهو يصعد الحديث عن التجارة والتبادل الدولي أن ينصح الدول المتقدمة



The March of the Twenty-Six

R. F. Delderfield. Hodder and Stoughton 25s.

المتباين النشأة والشخصية الذين جمعهم سويا صفات الشجاعة والطموح والمقدرة والموهبة، تلك الصفات التي جعلها نابليون مقياسا له في اختياره لأعوانه بدلا من المعايير القديمة التي استخدمت الحسب والنسب في الترقية إلى المناصب العليا.

جاء هؤلاء القواد إذن من مختلف الطبقات: فهم من انحدر من الطبقة العليا مثل المركز دي جروشي والكونت سرورييه والأمير بونياتوفسكي البولندي، ومنهم من كان ينتمي إلى الطبقة الدنيا أمثال لان وبسير. وبين هاتين الطبقتين نجد جوردان ابن طبيب، ورنادوت ابن محام، ومورتيه ابن مزارع، وسوشيه ابن صاحب مصنع، ومورا ابن صاحب فندق. ومنهم من كان ضابطا بالجيش، أمثال دافو وبرتييه ومارمو وغيرهم. ويضاف إلى هذه الأزرمة غير المتجانسة ماكدونالد، وهو ابن رجل اسكتلندي هاجر إلى فرنسا، وسينا الإيطالي الأصل الذي اشتغل بتهريب البضائع قبل انخرطه في الجيش الفرنسي ليصبح ضابطا ماهرا وقائدا محنكا، كما دلت على ذلك مواهبه وأعماله في حروب سويسرا وإيطاليا.

وببدأ الكتاب بنبذة قصيرة عن الثورة الفرنسية ليقدم لنا المؤلف قواد المستقبل وماذا كانوا يعملون حينذاك في معترك الحياة. فنجده منهم من كان ضابطا أو جنديا عاديا في الجيش، ومن كان من المدنيين الذين دخلوا الجيش عقب اندلاع الثورة لاشباع روح المغامرة وحس الطموح. وتسير القصة شيئا فشيئا لتصف التصر الذي أحرزته جيوش الثورة الفرنسية على أعدائها في الداخل والخارج، ثم مجيء نابليون على مسرح الحرب وانتصاراته في إيطاليا وما تلاها من غزو مصر وعودته إلى فرنسا لا ليأفل نجمه كما توقع الكثيرون بعد فشل هذه الحملة،

لن يكون هذا آخر ما يكتب عن ابن ثورة عام ١٧٨٩ التي أطاحت بالملكية في فرنسا وغبرت مجرى التاريخ في أوروبا وأثرت على التطور السياسي والاجتماعي والفكري في العالم أجمع. فمفهوم نابليون بونابرت وحروبه العديدة وفتوحاته الواسعة ستبقى أحد الدهر موضوعا شيقا ذا مادة غزيرة يجذب إليه المؤرخين والقصصيين وخاصة المعجبين منهم بنابليون وأعماله مثل دلدرفيلد. ولقد هذا الكتاب.

ويخصص المؤلف كتابه هذا لقصة حياة قواد نابليون الذين شاركوه مجده وعززوا العرش الذي تربع عليه أولا في فرنسا وحدها ثم في جل أوروبا بعد ذلك طوال ما يقرب من العشرين عاما. ويقول الكاتب في المقدمة إنه حاول أن يسرد للقارئ قصة الأشخاص لا الحوادث، التي كتب مؤرخو هذه الفترة من تاريخ فرنسا الكثير عنها. ولكن المؤلف يعود فيقول إنه من المستحيل أن يسرد قصة هؤلاء القواد دون أن يحدثنا عن المواقع والفروقات التي اشتركوا فيها تحت قيادة أو إشراف نابليون، الذي طغت شخصيته في هذا الكتاب على شخصيات الآخرين دون أن يتعمد الكاتب إبرازها لنا حيث أنه يريد أن يحدثنا عن سيرة قواد نابليون، لا نابليون نفسه. ولكن الصفات القوية التي تميزها نابليون تنفذ إلى الكتاب لتعلن عن صاحبها كأنه مشعل يضيء كل شيء حوله فيظهره للأعين، ولكنه يبقى هو مصدر النور دائما.

ومهما كان لنابليون من حول وقوة فن البديهي أن يحتاج إلى رجال يعتمد عليهم في قيادة جيوشه. ولذا فقد اختار ستة وعشرين رجلا من عامة الشعب وخاصته، وجعل منهم قوادا لجيوشه. وهنا يحدثنا المؤلف عن قصة حياة هؤلاء القواد المتنوعي الأصل

ومرها. وليجذب القارئ الذي يضيّق صبره أو وقته عن الاطلاع على ما كتب من مؤلفات لا حصر لها عن الفترة الذاعرة بالحوادث، التي بدأت بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وانتهت بالدعوة لانعقاد مؤتمر فيينا في سنة ١٨١٥. لقد كتب هذا الكتاب للقارئ الذي لا يحتل جرة من التاريخ خالصة، ولكنه يتقبلها ما دامت هذه الجرة تلبس ثوب قصة تتحدث عن المغامرات والشجاعة، وعن الولاء والفدر. إنه كتاب يحادث ذلك العدد الكبير من الناس الذين يميلون إلى المواضيع الجديدة لتتفرغ عن أنفسهم وزيادة معلوماتهم في آن واحد. ولقد أمضى مؤلفه ثلاثين عاما يقرأ مصادر هذه الفترة في تاريخ أوروبا الحديث، فلا عجب إذن أن أنتج قلته قصة متممة شيقة عن نابليون وقواده الستة والعشرين.

عزت أبو هندية

بل ليسطع من جديد بنور أشد وأجهر في انقلاب رومير الذي مهد الطريق لتتوَّج نابليون امبراطورا على فرنسا. وفي كل هذه الحوادث والانتصارات وما تلا حفلات التتويج من حروب وفتوحات امتدت من اسبانيا والبرتغال إلى موسكو، ثم تقهقر واندهار انتهى بأقول نجم نابليون بعد هزيمته في معركة ووترلو، في كل هذا يسرد لنا المؤلف بأسلوب شيق سلس لا تاريخ حروب نابليون فقط بل قصة هؤلاء القواد الستة والعشرين، محلا للقارئ حياتهم الخاصة والعامة، وشخصياتهم، وعلاقة بعضهم ببعض، وغيره بعضهم من بعض، ومقدار ولائهم وأخلاصهم أو عدمها لقائدهم الذي منحهم أعلى رتبة نصيب إليها نفوس المسكرين الفرنسيين.

وقد لا يشبع هذا الكتاب رغبة المؤرخين ولا نهم المسكرين. ولكن لا حرج في ذلك فانه لم يكتب لهذه الفئة من الناس أو لتلك. لقد كتب هذا الكتاب بأسلوب روائي ليتحدث عن أناس عرفوا حلوا الحياة

THORNDIKE JUNIOR ILLUSTRATED DICTIONARY

*Revised and edited by P. B. BALLARD, M.A., D.LIT., and
H. E. PALMER, D.LITT.*

This famous dictionary for young people defines, in simple, easily grasped terms, nearly 25,000 of the most commonly used words in the English language. Definitions can be understood instantly, without cross-references, and nearly 1,500 illustrations aid the definitions.

1,056 pages.

21s net

'Eminently suitable for foreign students of English.'

British Book News



University of London Press Ltd
WARWICK SQUARE LONDON EC 4

Current English Usage Frederick T. Wood

Macmillan 15s.

أن الكتاب لا يتجاوز ٣٠٠ صفحة، إلا أنه يعد مرجعا هاما، سواء لمن كانت الانجليزية لغتهم الأصلية أو لغيرهم، عل غرار مرجع فاوئر الضخم المعروف. وليس هناك من دليل أبلغ عل أن الكتاب يبحث بحثا وافيا شاملا كل النقاط التي يتعرض لها، والتي تم كل فرد منا، من أنه قد أفرد لاستعمال الفصلة ما لا يقل عن تسع صفحات.

محمد حسين



مؤلف هذا الكتاب، الدكتور فردريك وود، صاحب عدة كتب قيمة في قواعد اللغة الانجليزية وأساليبها. وكتابه الجديد الذي نقدمه اليوم ليس بقاموس ولا هو بكتاب قواعد، ولكنه يجمع بين هذا وذلك ويزيد. والكتاب، كما يدل عنوانه، يتناول الاستعمال اليومي للغة الانجليزية كما تكتب، ويتكون من دراسات تختلف في الطول، ومرتببة ترتيبا أبجديا، عن الكلمات والتراكيب التي كثيرا ما تستعمل استعمالا خاطئا. ولقد أهم المؤلف اهتماما خاصا بمناقشة الأخطاء اللغوية التي شاعت إلى حد أصبحت تعتبر معه صحيحة، وخاصة في بعض الصحف والمجلات التي لا تستمع بمستوى لغائي عال. ومن هذه المصادر استقى المؤلف الأمثلة التي ضمنها كتابه.

والمؤلف لا يدخر جهدا في تحذير القارئ من استعمال هذا العدد المتزايد من العبارات التجارية والرسمية التي من شأنها أن تنغلغل في أية لغة حديثة تتأثر بلغة المراسلات التجارية والمكاتبات الحكومية. وكلنا يعرف جيدا هذا النوع من الخطابات المسببة التي ترسلها مثلا مصلحة حكومية، لتفيدنا في فقرات عديدة طويلة أن طلبنا قد رفض. ولا شك أن كتاب الدكتور وود سوف يفيد كثيرا القارئ الذي يريد من اللغة أن تعبر عما يريد قوله تعبيرا صحيحا مباشرا.

والكتاب، إلى جانب ذلك، حافل بالمعلومات القيمة عن الاختلاف في هجاء الكلمات وتلفظها، وعن أخطاء النطق الشائعة، وعن الكلمات التي تتشابه نطقا وهجاءا وتختلف في معناها. وبالرغم من

الفهرس

الكاتب	المقالة	الصفحة
سهيل بديع بشروني	وليم بتلر بيتس	6
لويس عوض	الصوفي يلبس جلد القديس أوغسطين	28
توفيق صايغ	رباعيات أربع: عرض وتحليل	31
عبد الله البشير	الهاتم	51
مرجريت تراول	النحت الأفريقي	67
أحمد مرسي	قصيدتان	74
نظمي حنا ميخائيل	سر الحياة	77
محمد إسماعيل الموافي	من أولياء العصر	89
أحمد رشيد	التنمية الاقتصادية	96
عزت أبو هندية	على هامش التاريخ	100
محمد حسين	في سبيل تعبير سليم	102

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

من الحقائق المشاهدة أن الاسلام الذي انتشر فيها بين مراكش غربا واندونيسيا شرقا قد استطاع أن يطبع الشعوب التي اعتنقته بطابعه وأن يخلق بينها مستوى معيناً من وحدة الشعور وطريقة التفكير والسلوك، رغم اختلاف الأصول التي تنحدر منها هذه الشعوب وأساليب الحياة التي كانت تحياها والعقائد والأفكار والعادات والتقاليد التي سادت بينها. ومن الحقائق التي لا تقل وضوحاً عن تلك الحقيقة أن الاسلام لم يوحد توحيداً تاماً بين الشعوب بمعنى أنه لم يجعل منها شعباً واحداً، لأن هذا التوحيد التام لم يكن يتمشى وطبائع الأشياء. ولهذا وضع الاسلام في اعتباره خلق أمة واحدة تتكون من عدة شعوب تتحد فيما بينها في الدين وبعض أوجه الحياة الأخرى التي تستلزمها الوحدة الدينية، ثم يظل لكل من هذه الشعوب المسلمة خصائصه التي تميزه عن بقية الشعوب التي تكون معه أمة الاسلام. ومعنى هذا أن الاسلام أقام تنظيم حياة شعوبه المختلفة على الوحدة من جانب وعلى التنوع من جانب آخر، وكان لهذه الوحدة ولهذا التنوع آثارهما في إنتاج هذه الشعوب العقلي وسلوكها العملي أيضاً.

وتتجلى آثار الوحدة والتنوع هذه فيما تتجلى في العلاقات التي سادت حياة الشيعين العربي والایراني بعد الاسلام. فالشعب العربي شعب سامي كانت حضاراته قد اندثرت وبالمكانه قد تقوضت فعاش الفترة السابقة مباشرة للإسلام محروماً من الوحدة السياسية والوحدة الدينية. أما الشعب الايراني فينتهي إلى مجموعة الشعوب الهندية الأوروبية، وقد استطاع - بعد أن تقوضت وحدته على يد الاسكندر - أن يقيم لنفسه

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

وحدة سياسية من جديد بتأسيس الدولة الساسانية التي عملت كذلك على إنعاش الوحدة الدينية بين هذا الشعب وحمايتها من عوادي الزمن ودعاة الحركات الالحادية. وبذلك استطاع الشعب الايراني في الفترة السابقة على الاسلام أن يحصل على نصيب من الاستقرار والحضارة والتقدم السياسي والعلمي لم تكن حياة العرب مهياةً لمثله في نفس الفترة.

وبظهور الاسلام وفتح العرب لإيران، بدأ الشعب العربي والشعب الايراني حياة مشتركة في وحدة سياسية ضمن نطاق الخلافة الاسلامية، وبدأت عوامل الوحدة الدينية والفكرية تنمو بمرور الزمن وباعتناق أفراد الشعب الايراني الاسلام تدريجياً ومشاركة كثير منهم - مسلمين وغير مسلمين - في الحياة الفكرية الاسلامية التي ساهمت فيها كل شعوب الاسلام. ولكن الفروق المميزة لكل من الشعين وجدت طريقها إلى التعبير، فظهرت في الفكر والأدب والفن، بل وفي تلوين العقيدة الدينية أيضاً وتفسيرها.

ولقد كان التصوف الاسلامي أحد هذه الميادين التي ظهرت فيها آثار الوحدة والتنوع بين الشعوب الإسلامية بصفة عامة والشعين العربي والايراني بصفة خاصة، وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى أن يعتقد أنه قد كان للعقل العربي من التصوف الاسلامي جانبه العملي من زهد ورياضة وعبادة وسلوك في حين كان للعقل الايراني جانبه النظري من وصول وفناء واتحاد. وهذه النظرية كثير من الأمثلة التي تنقضا، وحسبنا أن نشير هنا إلى محيي الدين بن عربي الذي كان يلقب بالشيخ الأكبر لأنه في الواقع أكبر متصوفة الاسلام على الاطلاق وأعظم القائلين من بينهم بوحدة الوجود، ممثلاً بذلك قمة ما وصل إليه التصوف الاسلامي من تطور. وقد اتخذ محيي الدين هذا من أصل عربي لا من أصل ايراني، وهو لا يعتبر المثل الوحيد الذي يتقضى هذه النظرية. ولكن هذا لا يقلل من أهمية النظرية في إعطاء فكرة عن خصائص كل من روحي الشعين: الروح العملية التجريبية عند العرب والروح النظرية التجريدية عند الايرانيين. وهذه صورة تصدق إجمالاً لا تفصيلاً في تمثيل روحي هذين الشعين.

والحلاج أحد صوفية المسلمين الذين ينحدرون من أصل إيراني، ولهذا فقد اتخذ مثلاً يضرب للبرهنة على صحة النظرية آفة الذكر. ولكن شخصية الحلاج لا تبدو واضحة في

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

الأذهان إذا فهمت على أنها شخصية متصوف مسلم ينحدر من أصل إيراني وحسب، فلهذه الشخصية مكانها الفريد في تاريخ التصوف الاسلامي نظرا لتعقدها وتعدد جوانبها وشمول نشاطها ميادين أوسع وأكثر تعددا من دائرة التصوف. ولهذا فالحلاج لا يعتبر مثل التستري والجنيد والنخشبى والشبلى وغيرهم من متصوفة الاسلام الايرانيين، فهذا الاعتبار وحده تبدو شخصيته المتعددة الجوانب مستعصية على التفسير.

ويبدو أننا نكون أقرب لفهم هذه الشخصية المعقدة إذا افترضنا أن خصائص متعددة للروح الايرانية السابقة على الاسلام والتي تخرج في كثير من جوانبها عن حدود التصوف وجدت طريقها إلى شخصية الحلاج فأثرت في آرائه وسلوكه. وهذه الآثار التي تبرهن على صحة هذا القرض يمكن أن نلمسها في عرض سريع لبعض الحقائق الخاصة بحياة الحلاج ومذهبه في التصوف.

ولد الحسين بن منصور بن محمى الحلاج بالبيضاء في فارس في مكان يقال له الطور، ونشأ بواسط وقيل بتستر. وكان جده محمى مجوسيا ويظهر أن أباه كان أول أسلافه إسلاما. وقد تلقى الحلاج تعاليمه الصوفية الأولى على يد التستري، ثم رحل إلى بغداد للقاء مشايخ الصوفية بها، حيث صحب منهم الجنيد البغدادى وأبا الحسين النوري وعمرو بن عثمان المكي. وقيل في إطلاق لقب الحلاج عليه إنه لما دخل واسط عرج على حانوت قطان، وأرسل القطان في بعض شأنه نظير مساعدته إياه في الحلج. ولما عاد الرجل وجد كل قطنه محلوجا وكان أربعة وعشرين ألف رطل، فسمي الحسين بن منصور من ذلك اليوم «حلاج». ويبدو أن هذا اللقب أطلقه عليه مريدوه وأتباعه ليليه منذ بداية أمره للتنبؤ بالغيب والاخبار عن الأسرار. فقد روي أنه كان يتكلم على أسرار المريدين فلقب «حلاج الأسرار»، كما كان يكتب إليه بذلك أهل خوزستان.

وتبدأ حياة الحلاج المعروفة منذ اتصاله بسهل بن عبد الله التستري الصوفي المعروف وأخذ عنه تعاليم التصوف في مدينة تستر، وكانت سن الحلاج في ذلك الحين لم تتجاوز السادسة عشرة بعد. وترك الحلاج تستر إلى البصرة ثم إلى بغداد للقاء المشايخ بها وهناك في بغداد لقي عمرو بن عثمان المكي فلزمه ثمانية عشر شهرا تزوج الحلاج خلالها بابنة صوفي آخر هو أبو يعقوب الأقطع. ولسبب غير معروف أصبح الحلاج وجموه موضع نقمة المكي وسخطه، فتركه الحلاج واتصل بالجنيد الذي كان يطلق عليه لقب

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

«سيد الطائفة»، وشكا إليه تحامل المكي عليه فتصحه بالصبر والأناة، فصبر الحلاج على ذلك مدة.

ولم يطل اتصال الحلاج بالجنيد كما لم يدم مع التستري والمكي قبله. ومهما كان السبب فقد ترك الحلاج بغداد حاجا إلى مكة لأداء فريضة الحج. وهناك في مكة أثر أن يجاور في الحرم بعد أداء الحج، فبقي سنة هناك عكف فيها على المجاهدة العنيفة التي لفت الأنظار إليه، حتى قال عنه النهرجوري: «دخل الحسين بن منصور إلى مكة وكان أول دخلته فجلس في صحن المسجد سنة لا يرح من موضعه إلا للطهارة أو للطواف ولا ييالي بالشمس ولا بالمطر وكان يحمل إليه كل عشة كوز ماء للشرب وقرص من أقراص مكة فيأخذ القرص وبعض أربع عضات من جوانبه ويشرب شربتين من الماء شربة قبل الطعام وشربة بعده ثم يضع باقي القرص على رأس الكوز فيحمل من عنده». وبعد قضاء هذه السنة في مكة رجع الحلاج إلى بغداد حيث لقي الجنيد من جديد، فدبت الجفوة بينها بشكل ظاهر في هذه المرة. ويقال في بيان سبب ذلك إن الحلاج سأل الجنيد مسألة فلم يجبه بحجة أنه مدع في سؤاله، فما كان من الحلاج إلا أن ترك بغداد متجها إلى تستر حيث تلقى تعاليمه الأولى في التصوف.

وفي تستر أقام الحلاج متشحا ثياب الشيوخ، فالتف حوله المريدون وأمه السالكون. غير أن عداء عمرو بن عثمان المكي ظل يلاحقه في تستر، إذ كان يكتب إلى أهلها الكتب يتكلم في الحلاج بالعظام ويطن فيه. فضاق الحلاج ذرعا بذلك فخلع ثياب الصوفية ولبس قباء وأخذ في صحبة أبناء الدنيا. وظاهرة تغيير الزي هذه كانت فيها يبدو كثيرة الوقوع في حياة الحلاج. فقد روي أنه كان يلبس المسوح مرة والمصبغات مرة، ويلبس في بعض الأوقات دراعة وعمامة ويمشي أحيانا في القباء على زي الجنند. ومن تستر رحل الحلاج إلى المشرق، وهذه أولى رحلتين قام بهما إلى البلاد الشرقية وكان لهما فيها يبدو أثر بعيد في حياته. وكان غرض الحلاج من رحلته الأولى هذه إلى الشرق طلب المعرفة فيها يبدو، ولهذا أنهمه خصومه بأنه قام بهذه الرحلة ليتعلم السحر. وقد انطقوه هو بذلك فقد قال الحاسب: «سمعت والدي يقول: وجهي المعتضد إلى الهند لأمر أتعرفها ليقف عليها وكان معي في السفينة رجل يعرف بالحسين بن منصور وكان حسن العشرة طيب الصحبة فلما خرجنا من المركب ونحن على الساحل والجمالون

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصفوه

ينقلون الثياب من المركب إلى الشط فقلت له: ايش جئت إلى ها هنا؟ قال: جئت لأتعلّم السحر وأدعو الخلق إلى الله. وقال المزين: «رأيت الحسين بن منصور في بعض أسفاره فقلت له: إلى أين؟ فقال: إلى الهند أتعلّم السحر أدعوه الخلق إلى الله عز وجل». وراويا هذين الخبرين يمكن أن يكونا موضع اتهام لأن كلاهما يمكن أن يتحمل على الحلاج. فالأول، وهو والد علي بن أحمد الحاجب، كان يعمل في دار الخلافة ببغداد، وبحكم مركزه هذا كان نصيراً للمذهب السني الذي يعمل الخليفة على حمايته ويعاقب الخارجين عليه. وقد اتهم الحلاج فيها اتهم به بأنه داعية من دعاة الشيعة، ولهذا فليس من غير المحتمل أن يتحمل أحد المدافعين عن مذهب السنة عليه. والراوي الثاني، وهو أبو الحسن بن محمد المزين، من صوفية بغداد وأصحاب الجنيد، ورأي الجنيد في الحلاج معروف ومن الطبيعي أن يتأثر تلاميذه بآرائه المتعلقة بالحلاج. وعلى الرغم من ذلك فإن هناك ما يدعو إلى تصديق الخبرين وهو الآثار الكثيرة التي تقول إن الحلاج استخدم السحر فعلاً في دعوة الناس لاتباع آرائه، إذ كان يحضر لهم الفاكهة في غير وقتها ويخرج لهم الدنانير من الأرض وغير ذلك من الأساليب الكثيرة التي كانت سبباً في فتنه عدد كبير من الناس بشخصيته. ومهما كان الأمر فقد استغرقت رحلة الحلاج هذه سنوات خمساً رجع بعدها إلى وطنه فارس وأخذ يتكلم إلى الناس ويدعو إلى اعتناق آرائه في التصوف ويجمع حوله المريدين ويصنف الكتب التي تذيب آراءه وتعاليمه. وإلى جانب هذه الدعوة في وطنه أبدى الحلاج نشاطاً في منطقة الأهواز حيث عرف باسم «حلاج الأسرار»، في حين كان يخاطب في فارس باسم أبي عبد الله الزاهد. وما تجدر ملاحظته هنا أن الحلاج بدأ دعوته في إيران، وأن الألقاب التي كان يخاطب بها من أهل المناطق المختلفة كانت ذات دلالات مختلفة أيضاً. وهذه ظاهرة ظهرت بشكل أوضح بعد قيام الحلاج برحلته الثانية إلى بلاد الشرق.

ويبدو أن نجاح دعوته في فارس والأهواز والتضاف المريدين حوله أطمعه في أن يحاول دعوة الأقاليم الواقعة إلى الغرب والتي تضم مركزي السياسة والدين في العالم الإسلامي. فخرج حاجاً إلى مكة للمرة الثانية ومعهم أربعمائة من المريدين ماراً في طريقه بالبصرة. ولكن الأقاليم الغربية لم تبد استعداداً لقبول دعوة الحلاج. ففي مكة انبرى للطنن فيه تلميذ من تلاميذ المكي والجنيد هو أبو يعقوب النهرجوري الذي كان يكثر لزوم مكة

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

مجاورا. ولم يكن أمام الحلاج إلا أن يترك مكة قاصدا الأهواز حيث كانت دعوته قد صادفت بعض النجاح. وفي الأهواز بدا له أن يحدد محاولة أخرى في بغداد، فقصدها وأقام بها سنة لعله لم يجمدها، فعزم على الرحيل عنها رحلة ثانية إلى أقاليم الشرق. وقد كانت رحلة الحلاج الثانية إلى أقاليم الشرق أبعد مدى من رحلته الأولى إذ بلغ فيها حدود الصين. وعلل سبب قيامه بها بأنه ذهب ليدعو الخلق إلى الله، وهذا يوضح أن غرض هذه الرحلة يختلف عن غرض الرحلة الأولى: فبينما كان غرض الأولى طلب المعرفة كان غرض الثانية إيجابيا وهو الدعوة. وقد استطاع الحلاج فيها يبدو أن يقوم بدعوته ويكثر من عدد أتباعه، إذ كان بعد عودته على اتصال بكثير من أهل البلاد التي زارها والتي ترك فيها انطباعات مختلفة في أذهانهم عن شخصيته. فقد كانوا يكتبونه من الهند بالمغيث ومن بلاد ماسين وتركستان بالمغيث ومن خراسان بالمميز ومن فارس بأبي عبد الله الزاهد ومن خوزستان بالشيخ حلاج الأسرار. وكان ببغداد قوم يسمونه المصطلم وبالبصرة قوم يسمونه الخير.

وكان الحلاج في تنقلاته يصطحب معه عددا كبيرا من أتباعه الذين فتنوا به وآمنوا بقدرته على الاتيان بالمعجزات. فقد حرص الحلاج، فيها يبدو، على تعلم بعض الحيل والألعاب التي أبرزها لأتباعه في شكل معجزات، وإن كان بعض الناس لم يفتن بها وفطن إلى زيفها. فقد روي أنه أخرج للناس يوما بعض الدنانير كعمل من أعماله الخارقة، فطالبه بعض الحاضرين أن يخرج دنانير عليها اسم الحلاج واسم أبيه حتى يكون البرهان على صحة دعوته قاطعا، فلم يستطع أن يفعل. ولكن هؤلاء الذين آمنوا به لم يكونوا على استعداد لرزعة إيمانهم بسبب مثل هذا التحدي. ولم تكن العقيدة التي آمن بها هؤلاء فيها يختص بالحلاج واحدة: فقد آمن به بعضهم على أنه إله، وآمن آخرون به على أنه ولي. أما غير أتباعه فقد ظنه البعض صوفيا والبعض الآخر شيعيا وبعض ثالث ظنه أثرا سياسيا يهدف إلى تغيير نظم الحكم في بلاد الإسلام.

وكان نجاح دعوة الحلاج وكثرة أتباعه سببا في تنبه الناس إلى خطره. فنذ رجوعه من رحلته الثانية إلى الشرق أخذ الطعن عليه في الاشتداد من الصوفية والفقهاء والحكام على السواء. واستمر هذا الطعن طوال سنتين قضاهما الحلاج في مكة. وكان رجوعه بعد هاتين السنتين من مكة إلى بغداد سببا في إثارة بعض الشخصيات الرسمية الهامة ضده،

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

مما أدى إلى القبض عليه وحبسه الذي استمر سنوات طويلا انتهت بقتله سنة ٣٠٩ للهجرة. ولكن قوة نفوذه بين أتباعه مكنته من مواصلة دعوته وهو في السجن، حتى استطاع أن يكسب إلى جانبه وهو في سجنه بعض الشخصيات الرسمية من أهمها أم الخليفة المقتدر. ويبدو أن الخليفة نفسه لم يتخذ دورا إيجابيا في قتل الحلاج، وأن حامد بن العباس الوزير وبعض الشخصيات الأخرى هي التي عملت على إعدام الحلاج. ولقد أضافت الطريقة التي قتل بها سببا جديدا إلى أسباب فتنة أتباعه به، كما كان صبره الغريب على التعذيب ثم القتل من دواعي قوة هذا الافتتان. فقد ضرب ألف سوط فما أنّ ولا تأوه. ثم قطعت يده ثم رجله، فلما أدرك اصفرار وجهه من شدة النزف رفع ذراعه المقطوعة اليد إلى وجهه وخضبه بالدم ليخفي اصفراره. ثم قطعت يده الثانية ورجله الثانية ثم حز رأسه وأحرقت جثته وذري رمادها في دجلة. وصادف أن زاد دجلة في تلك السنة زيادة هائلة فسرها أتباعه بأنها نتيجة إلقاء رماده فيها. وقد روي أنه لما ساقوه إلى خشبة الصلب كان يقول وهو في طريقه إليها:

نديمي غير منسوب إلى شيء من الحيف
سقاني مثل ما يفعل فعل الضيف بالضيف
فلما دارت السراح دعا بالنطع والسيف
كذا من يشرب الزاح مع التنين في الصيف

ولكن أثر الحلاج ودعوته لم ينتهيا بموته. فقد اعتقد أتباعه في رجعتهم، وانتظروا ظهوره من جديد، واجتمعوا بعد موته حول أبي عمارة الهاشمي في الأهواز وفارس وحول الدينوري في خراسان. وبين أتباع الدينوري هؤلاء تطور الشعر الصوفي الفارسي على يد سعيد بن أبي الخير ومن أتى بعده، كما تطور الشعر الصوفي التركي بعد ذلك على يد الياسيني والقسيمي.

ولقد كان من أهم التهم التي وجهت إلى الحلاج في محاكته قوله، أولا، وأنا الحق، وتشيعه، ثانيا، لآل علي. فقد قتش بعد القبض عليه وعثر في حوزته على صورة فيها اسم الله تعالى مكتوب على تعويج كتب في داخله وعلي عليه السلام. واتهم الحلاج ثالثا بأنه نادى بإسقاط الوسائط أي بعدم ضرورة بعض الشعائر الدينية مثل الحج، ورابعا بالكفر ومعارضة القرآن.

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوره

تلك هي أهم الوقائع التي تتكون منها حياة الحلاج، ومنها نفهم أن آراء معاصريه اختلفت في تفسير شخصيته. ولعل من أحسن التقارير التي تصور هذا الاختلاف ما رواه ابن التديم المعروف بدقته وتحريه للحقيقة والذي لم يفصل بينه وبين الحلاج زمن طويل، كما هو الشأن بالنسبة إلى بقية من كتبوا عن الحلاج. يقول ابن التديم: «واسمه الحسين بن منصور وقد اختلف في بلده ومنشأه فقيل إنه من خراسان من نيسابور وقيل من مرو وقيل من الطالقان وقال بعض أصحابه إنه من الري وقال آخرون من الجبال وليس يصح في أمره وأمر بلده شيء بته. قرأت بخط أبي الحسين عبيد الله بن أحمد بن أبي طاهر: الحسين بن منصور الحلاج وكان رجلا محتالا مشعبذا يتعاطى مذاهب الصوفية يتحلّى ألفاظهم ويدعي كل علم وكان صفرا من ذلك وكان يعرف شيئا من صناعة الكيمياء وكان جاهلا مقداما متدهورا جسورا على السلاطين مرتكبا للعظائم يروم لإقلاّب الدول ويدعي عند أصحابه الإلهية ويقول بالحلول ويظهر مذاهب الشيعة للملوك ومذاهب الصوفية للعامة...»

والآن فلنحاول تتبع الحقائق الهامة في حياة الحلاج على ضوء هذه الترجمة الموجزة. وبتفسير هذه الحقائق الواحدة بعد الأخرى يمكن أن نطمع في فهم لشخصية الحلاج إن لم يكن مطابقا كل المطابقة للحقيقة فهو أقرب ما يكون إليها.

وأول الحقائق ذات الدلالة الخاصة في حياة الحلاج أنه كان إيراني الأصل وأن جده المباشر كان مجوسيا أو بعبارة أدق لم يكن مسلما. أما أصله الايراني فيفسر الاتجاه الصوفي الذي اتجهه الحلاج، ذلك الاتجاه الذي أثر القول بالاتحاد والحلول وغير ذلك من مذاهب التصوف التي كانت في مجموعها من نتاج الروح الايرانية في التصوف الاسلامي أكثر مما كانت من نتاج الروح العربية. أما زرادشتية جده فتدل على أن إسلام الأسرة التي نشأ الحلاج فيها لم يكن مبكرا، وأغلب الظن أن التحول من الديانة الايرانية إلى الإسلام في حياة هذه الأسرة إنما تم في أوائل القرن الثالث الهجري بإسلام والد الحلاج، لأن الحلاج ولد على حسب أرجح الأقوال سنة ٢٤٤ هـ. ويدل هذا على أن عهد الحلاج بالديانات الايرانية السابقة للإسلام لم يكن بعيدا. وبالإضافة إلى ذلك كان القرن الثالث للهجرة - وهو القرن الذي ولد فيه الحلاج وعاش - هو القرن الذي شهد نشاطا خاصا بين الزرادشتيين لتدوين التراث الايراني القومي بصفة عامة والديني بصفة خاصة.

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصفوه

ففي هذا القرن تم في المناطق الشمالية الجبلية من إيران بصفة خاصة تدوين هذا التراث ونشره مما أتاح للقوميين الايرانيين مادة وفيرة ساعدت في إذكاء روح اليقظة القومية والسياسية والأدبية بينهم مما ظهرت آثاره واضحة في القرن الرابع للهجرة وبعده.

وما يجدر بالملاحظة في هذا الصدد أن المانوية، التي كانت تعتبر حركة من حركات الزندقة والاحاد الديني في نظر الزرادشتيين في العصر الساساني والتي ظل أتباعها موضع اضطهاد السلطة الحاكمة في إيران طوال ذلك العصر، وجدت شيئا من التسامح في العصر الاسلامي بل وحماية في أواخر العصر الأموي على يد خالد بن عبد الله القسري مما أدى إلى رجوع المانويين المشردين في أنحاء إيران وخارجها إلى منطقة شمال العراق (بابل القديمة) حيث عاش نبيهم ماني، وبدأوا في مزاوله طقوس دينهم والعمل على إحيائه. وقد ازدادت قوة هؤلاء المانويين بسرعة وبشكل جعل منهم خطرا دينيا وسياسيا على خلافة العباسيين في القرن المجري الثاني، مما دفع الخليفة المهدي إلى تأسيس محكمة تفتيش للقضاء عليهم وإبادتهم. والواقع أن انتشار المانوية في القرن الثاني للهجرة كان واسعا مما جعل معتقبيها يشعرون بقوة لم يشعروا بها قبل ذلك، فأظهر كثير منهم حقيقة اعتقاده كما نشاهد في حالة بشار بن برد الشاعر مثلا. ونستطيع أن نتصور قوة المانوية في العصر العباسي الأول إذا عرفنا أن كثيرا من الشخصيات ذات النفوذ والخطر في الخلافة العباسية كانت تدنن بها. فقد كان من بين هؤلاء كل أفراد أسرة البرامكة فيها عدا محمد بن خالد البرمكي، كما كان منهم الحسن بن سهل ومحمد بن عبد الملك الزيات، بل لقد قيل إن الخليفة المأمون نفسه كان مانويا. وحين بدأ النفوذ الفارسي على الخلافة الاسلامية يفسح الطريق للنفوذ التركي في القرن الثالث للهجرة، كان طبيعيا أن تنكش هذه الآراء والعقائد ذات الأصل الايراني إلى وطنها الأول وهو إيران، حيث كانت الروح ضد الخلافة العربية في ذلك الحين تنمو يوما بعد يوم. ولما كانت المانوية لم تحظ مطلقا باعتراف السلطات الحاكمة بها لا في العصر الساساني ولا في العصر الاسلامي - وإن تفاوت الضغط عليها بين فترة وأخرى - فإن المانويين أخفوا عقيدتهم الأصلية واتخذوا من الزرادشتية أو الاسلام قناعا ظاهريا يخفون وراءه عقيدتهم. ولذا كان كثير من الزرادشتيين الذين عاشوا تحت ظل الحكم العربي مانويين في حقيقة أمرهم. فهل كان جد الحلاج مانويا؟ هذا جائز وإن لم يكن هناك ما يقطع بصحته. وسواء صح ذلك

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

أو لم يصح، فإنه لا يزيل احتمال اتصال الحلاج بتعاليم الديانة المانوية ودراستها. ويترتب على ذلك أن أوجه الشبه التي نجدتها بين آراء الحلاج وتعاليم المانوية، سواء كان ذلك من حيث الشكل أو من حيث الموضوع، يمكن أن تكون تأثيرا مباشرا من المانوية في تكوين آراء الحلاج وسلوكه.

أما الحقيقة الثانية فهي الرحلات التي قام بها الحلاج إلى أقاليم المشرق. فنحن نعلم أنه قام برحلتين إلى البلاد الشرقية كان هدف الأولى منها تحصيل المعرفة في حين كان هدف الثانية دعوة الناس إلى عقيدته وآرائه. ولقد كان لهاتين الرحلتين أثر بعيد المدى في حياة الحلاج. فن آثار الرحلة الأولى أنه تعلم السحر - كما ينسب إليه قول ذلك - واستخدمه فعلا في تكوين الأتباع والاكثار من عددتهم حوله وفتنتهم بشخصه، وهذا ما ستعرض له عند الكلام على الجانب السياسي في شخصيته. كما كان من آثارها أيضا أنه استطاع أن يتعلم الكثير من مبادئ البوذية وتعاليمها، تلك التعاليم التي ظهرت بعد ذلك في أقوال الحلاج شعرا ونثرا. ولعل من آثار التعاليم البوذية في آرائه أنه كان يعتبر الجسد سجنا للروح يجب أن تسعى جاهدة للتخلص منه، فكان يقول:

هيكلي الجسم نورري الصميم صمدي الروح ديان عليم

عاد بالروح إلى أربابها فبقى الهيكل في التراب رميم

ولهذا حمل الحلاج على جسده في مجاهداته ورياضاته بشكل عنيف جعله مضرب المثل بين الصوفية في ذلك. ومن أمثلة حمله على نفسه ما رواه الخطيب البغدادي عن ابراهيم بن شيبان الذي قال: «سلم أستاذي (يعني أبا عبد الله المغربي) على عمرو بن عثمان المكي فجاراه في مسألة فجرى في عرض الكلام أن قال عمرو بن عثمان: ها هنا شاب على أبي قيس فلما خرجنا من عند عمرو صعدنا إليه وكان وقت الهجرة فدخلنا عليه وإذا هو جالس على صخرة من أبي قيس في الشمس والعرق يسيل منه على تلك الصخرة فلما نظر إليه أبو عبد الله المغربي رجع وأشار إليّ بيده أرجع فخرجنا ونزلنا الوادي ودخلنا المسجد فقال لي أبو عبد الله: إن عشت ترى ما يلقي هذا لأن الله يبتليه بلاء لا يطيقه قعد بمحمته يتصبر مع الله فأسألت عنه وإذا هو الحلاج». ورغم أن الحمل على الجسد والعناية بريضة الروح وتهذيبها مبدآن من مبادئ التصوف التي شارك فيها كثيرون غير الحلاج، واشتهر بالمبالغة فيها بصفة خاصة الصوفي سهل بن

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

عبد الله التسري أستاذ الحلاج، إلا أن الصوفية أقاموا هذين المبدأين على أساس عملي. فقد اعتبروا أن إجابة مطالب الجسد ورغباته إضعاف لسلطان الروح وإطفاء لبصيرتها، ولهذا لم يكن أمامهم بد من إهمال مطالب الجسد ما دام تحقيق هذه المطالب يشكل عقبة في سبيل معراج الروح. أما الحلاج فقد كان إهماله لمطالب الجسد وحله عليه يقومان على أساس نظري هو اعتبار الجسد سجنا للروح يمنعها من الاتصال بمصدرها الذي نحن إلى اللحاق به حيننا متصلا. ولهذا اعتبر الحلاج الموت خلاصا للروح من هذا الشرك الذي وقعت فيه وبلوغا بها إلى غايتها فقال :

أقتلونني يا ثقاتي إن في قتل حياي

وماني في حياي وحياتي في مماتي

هذا في حين كان الصوفية الآخرون يهدفون إلى الوصول إلى الله في حياتهم حسب منهجهم ولم يكن الموت عندهم وسيلة لهذا الوصول بوجه من الوجوه. وهذه النظرية ذات الأصل البوذي التي نادى بها الحلاج أخذها ماني أيضا عن البوذية فيما أخذ في رحلاته التي قام بها إلى الهند. فقد دعا ماني إلى الزهد العنيف في الدنيا ونادى بالكف عن كل ما من شأنه أن ينمي العنصر المادي في هذا العالم باعتبار العناصر المادية ممثلة للظلمة التي وقع النور في شراكها والتي يجب أن يخلص منها بكل وسيلة ممكنة. ولهذا حاربت المانوية الزواج والتناسل وكان من نتيجة هذه التعاليم أن وجهت إلى ماني مهمة محاولة تخريب العالم، فقتل وصلب في عهد شابور بن أردشير. ولعله ليس من قبيل الصدفة المحض أن يسم كل من ماني والحلاج وجههما شطر الأقاليم الشرقية بعد أن صادفهما في العراق ما يقف حائلا دون تحقيق نجاح دعوتيهما. فتلك الأقاليم كانت بطبيعتها أكثر استعداد لتقبل مثل الآراء التي ناديا بها من الأقاليم الغربية التي اختلفت عنها بشكل واضح من حيث الجنس والدين وطريقة التفكير. ومن هذا يتبين لنا أن الحلاج، كما فعل ماني من قبل، أقام تعاليمه على عنصر بوذي أضافه إلى العناصر الأخرى التي تتكون منها آراؤه وتعاليمه.

ومن نتائج ذلك أيضا أن شابهت آراء الحلاج في الاتحاد بعض تعاليم المانوية. ففي بيان نظرية الاتحاد هذه يقول الحلاج :

رأيت ربي بعين قلب فقلت من أنت قال أنت

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

ويقول في جلته الماثورة «أنا الحق»، ولكنه يفسر نظريته في الاتحاد في بيت آخر هو:

أنا سر الحق ما الحق أنا بل أنا حق ففرق بيننا

ومعنى هذا أنه عنصر من عناصر الحق وليس كل الحق. أليس هذا شبيها بالمبدأ الماثوي الذي يقول إن الأرواح البشرية هيكل نورية انفصلت عن النور الأصلي وهي لذلك تسعى جاهدة في الرجوع إليه كما تسعى ذرات الهباء في أشعة الشمس لأنه مصدرها الأول وأصل وجودها؟

وهناك حقيقة ثالثة هي أن الحلاج كان يقول بالحلول، أي بحلول الله في خلقه، وفي هذا يقول:

سبحان من أظهر ناسوته سر سنا لاهوته الثاقب

ثم بدا خلقه ظاهرا في صورة الآكل والشارب

حتى لقد عاينه خلقه كلحظة الحانجب بالحاجب

وعلى الرغم من أن نظرية الحلول عند الحلاج لا تخلو من أثر شرقي فانه تأثر فيها بشكل واضح بالمسيحية، وقد أخذ اصطلاحا «اللاهوت» و «الناسوت» من المسيحيين السريان الذين قالوا بازدواج طبيعة المسيح. وهذا المزج بين المسيحية والعناصر البوذية هو المنهج الذي أقام عليه ماني ديانته. وإنه لما يلفت النظر أن نرى الحلاج يتبع نفس المنهج في تكوين آرائه الصوفية ربما عن وعي واقتداء متعمد بماني، وربما سيرا في نفس الطريق الذي وجهه إليه تأثره بعقيدة ماني وآرائه.

وثمة حقيقة رابعة وهي نظرية الحلاج في النور المحمدي التي تقرنا خطوة أخرى إلى تفسير شخصية الحلاج على أساس تأثره بالمناوية. وتتخلص هذه النظرية في أن الحلاج كان يقول بأزلية النور المحمدي واعتباره مصدر خلق لا مصدر هداية فقط، فنه كانت الأكوان ولولاه ما كان وجود. ففي فصل خاص عنوانه «طاسين السراج» في كتابه «الطواسين» يقول: «أنوار النبوة من نوره برزت وأنوارهم من نوره ظهرت وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم من القدم سوى نور صاحب الكرم همته سبقت الهمم ووجوده سبق العدم واسمه سبق القلم لأنه كان قبل الأمم». والحلاج أول من نادى بهذه النظرية بين صوفية الاسلام، وتطورت بعده تطورات غريبة متباينة نفذ بعضها إلى تعاليم مذهب أهل السنة نفسه. وعلى الرغم من وجود اتجاهات مماثلة لهذا الاتجاه

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

وخاصة في المسيحية والأفلاطونية الحديثة، وعلى الرغم من احتمال تأثر الحلاج بهذه الانجاهات أيضا، فإن رأي الحلاج في نظرية النور الحمدي لها خصائص جديدة بأن تؤخذ في الاعتبار. وأول هذه الخصائص اختيار اسم «النور» بدلا من «العقل» أو «الكلمة»، وهما اصطلاحان وجدا في المسيحية والأفلاطونية الحديثة وترجما إلى اللغة العربية قبل عصر الحلاج. واختيار اصطلاح «النور» بدلا من الاصطلاحين الآخرين، وهو الاصطلاح الذي استخدمه ماني في شرحه لعقيدته الخاصة بعنصري العالم، يشير إلى تأثر الحلاج بالمانوية في هذا السبيل. واصطلاح «النور» هذا يلعب دورا كبيرا في آراء الحلاج وتعبيراته ويلقى منه اهتماما خاصا يتجلى في كثرة دورانه في عناوين كتبه. فقد روى صاحب الفهرست له من بين كتبه: «كتاب طاسين الأزل والجوهر الأكبر والشجرة الزيتونة» و «كتاب حمل النور والحياة والأرواح» و «كتاب نور النور» و «كتاب شخص الظلمات». ويتأمل هذه العناوين نلاحظ أن الأول منها يقرن الأزل وأصل الخلق والشجرة الزيتونة معا، ومعنى هذا أن الجوهر الذي هو أصل الخلق أزلي أولا وهو نور ثانيا لأن الشجرة الزيتونة هنا تلميح إلى قوله تعالى: «يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء». وفي العنوان الثاني يقرن النور بالحياة والأرواح، أي أنه يجعله مصدرا للخلق. وفي العنوان الثالث يشير إلى مخالفة النور الذي يتحدث عنه لطبيعة بقية الأنوار ويجعله جوهرها ومصدرها الذي خلقت منه. أما في العنوان الرابع فيتكلم عن الظلمات التي هي العنصر الآخر المسيطر على هذا العالم. ويلاحظ أن الحلاج هنا يضيف كلمة شخص إلى الظلمات مما يشير إلى أنها في رأيه مشخصة مادية أي أنها العنصر المادي في العالم الذي أسر النور في شركه ولا يزال النور يسعى للتخلص منه، وكل هذا إشارات واضحة إلى العقيدة المانوية في النور والظلام.

هذا الأثر المانوي الواضح في آراء الحلاج وتصوفه يفسر لنا لم أثار الحلاج على نفسه في وقت مبكر من حياته سخط كل شيوخ الصوفية الذين اتصل بهم. ولا يمكن أن يكون قول الحلاج بالاتحاد وصياحه «أنا الحق» هو الذي نفر منه كبار متصوفة عصره. فالقول بالاتحاد من شأنه أن يثير الفقهاء والساسة لا الصوفية الذين يدين كبارهم به. ولا يمكن أيضا أن يكون إعلانه عن رأيه في الاتحاد علنا وعلى رؤوس الأشهاد هو الذي نفرهم منه،

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

على فرض قوله بذلك في أول حياته. فقبل الحلاج بما يقرب من نصف قرن كان البسطامي يقول: «سبحاني ما أعظم شاني»، دون أن نسمع أن أحدا من الفقهاء أو الساسة، بله الصوفية، أنكر عليه هذا بمثل ما أنكر ذلك على الحلاج. وهذا يبين أن توجيه التهمة إلى الحلاج بأنه قال «أنا الحق» كلمة حق أريد بها باطل كما يقال، وأن الهيئة الحاكمة أرادت إعدامه لسبب آخر واتخذت قوله «أنا الحق» مبررا لقتله. ويؤيد هذا أن الجنيد الذي رمى الحلاج بكل كبيرة اعتذر عن قول أبي يزيد: «سبحاني سبحاني أنا ربي الأعلى» بأنه نطق بذلك وهو في حال الجمع الذي يفقد فيه الصوفي وعيه، ومعنى هذا أن ذنب الحلاج عند الجنيد كان شيئا آخر غير قوله بالاتحاد وغير إعلانه عنه. وفي رأينا أن هذا الذنب هو الأثر المانوي الواضح في آرائه وأقواله. ويبدو أن الحلاج كان واعيا بكل ذلك وأنه اتخذ من ماني مثالا له وقُدوة. فلما جانب أوجه الشبه الواضحة في تصرفات الرجلين، يروي المؤرخون أن الحلاج عارض القرآن. ولم تكن هذه المعارضة قائمة على مجرد الرغبة في تقليد القرآن أو حتى مجرد الاتيان بمثله، بل كانت قائمة على تأليف كتب تفصل آراء الحلاج وتبين اتجاهاته كما فعل ماني من قبل. فالحلاج قلد ماني ولم يقلد القرآن. أما تهمة معارضة القرآن التي رمى بها فتقوم على اتخاذ أساليب خاصة في تأليف كتبه - وخاصة كتاب «الطواسين» - لها شبه ظاهري بأساليب القرآن، كالجعل القصيدة المسجوعة، واستخدام فوائح السور القرآنية مثل «طس». ولقد روي أن كتب الحلاج كتبت على ورق فاخر وسطرت بخط جميل وزخرفت بدقة. والمعروف عن المانويين شدة عنايتهم بالكتب وزخرفتها وجودة خطها حتى ليقال إنهم هم الذين جعلوا من زخرفة الكتب فنا من فنون العالم الاسلامي. فهل معنى هذا أن تأثر الحلاج بالمانوية لم يقتصر على مجرد العقائد بل تعداه إلى المظاهر أيضا؟ هذا جائز وإن كان غير مؤكد.

ولكن المانوية وحدها لا تكفي لتفسير كل جوانب شخصية الحلاج. فهناك من الحقائق الماثورة عن حياته ما لا يمكن أن يفسر على أساس مانوي. ولتفسير هذه الحقائق علينا أن نلزم نفس المنهج الذي سلكناه في تفسير الحقائق السابقة بعرضها الواحدة بعد الأخرى وتبويبها بالتحليل والتفسير.

ومن هذه الحقائق اتهام الحلاج بالتشيع، وأنه قد عثر معه بعد القبض عليه على

الروح الإيرانية في حياة الخلاج وتصوفه

صورة فيها اسم الله مكتوب على تعويج كتب في داخله عبارة: «علي عليه السلام». والتشيع عقيدة حظيت بين الإيرانيين بالقبول والانتشار منذ العصر الأموي. فهي أولا تتفق مع التقاليد السياسية لإيران في عصر ما قبل الإسلام، تلك التقاليد التي تقوم على أساس إثبات الحق المقدس للملوك في الحكم، وبناء على هذه العقيدة يصبح حق الوراثية في الملك دينيا لا يصبح اغتصابه. وقد اعتقد الفرس أيضا أن عنصرا مقدسا يحل في الملوك ويتوارثه الواحد منهم بعد الآخر، وسموا هذا العنصر «النور الالهي» أو، كما يسميه الثعالبي، «شعاع السعادة الالهية». وقد تمثلت هذه الصفة بعد الإسلام أحسن تمثيل في أهل البيت في نظر المسلمين من الإيرانيين، ولذلك اعتقدوا بحق آل البيت في الخلافة، وادعوا عصمة الأئمة، وأعطوهم الحق في مخالفة ظاهر الشرع لما كان لهم من علم باطن موهوب. وبذلك ظهرت العقيدة الإيرانية القديمة في ثوب إسلامي ممثلة في مبدأ التشيع. وبالإضافة إلى ذلك، كان التشيع أحسن الوسائل وأجداها للتخلص من الحكم العربي الذي كان موضع سخط الإيرانيين منذ البداية، والذي مثله الأمويون في أول الأمر. وقد استطاع الإيرانيون الاطاحة بحكم الأمويين وإجلاس العباسيين - الذين حولوا الدعوة من العلويين إلى أنفسهم في مرحلة خاصة من مراحلها - مكان الأمويين. ونظرا لأن العلويين يمثلون أهل البيت أكثر مما يمثلهم العباسيون، ولأن الخلفاء العباسيين الأوائل كانوا من القوة بحيث احتفظوا بروحهم العربية واعتزوا بها واحتفظوا بسلطة الخلافة في أيديهم كحكام حقيقيين، فقد سخط الإيرانيون على الحكم العباسي كما سخطوا على الحكم الأموي قبله، واكتشفوا أن انتقال الخلافة إلى العباسيين لم يحقق لهم أهدافهم في السيطرة على مقدرات الخلافة الإسلامية. ورغم أن نفوذهم كان عظيما في ظل العباسيين، فإن قوة الخلفاء العباسيين الأوائل جعلت الإيرانيين يعتقدون أن خطتهم الثورية لم تسر في الطريق الذي رسم لها. والواقع أن علاقة الإيرانيين بالعباسيين كانت علاقة صراع على السلطة منذ أول يوم قامت فيه الخلافة العباسية. وكان الإيرانيون دائما يحاولون الاستبداد بالسلطة فينبري لهم الخلفاء العباسيون بالقتل والتشريد، فقتل السفاح أبا سلمة الخلال وقتل المنصور أبا مسلم وقتل الرشيد البرامكة ثم قتل المأمون ذا الرياستن. ولهذا لا نعجب إذا علمنا أن طاهر بن الحسين قائد المأمون في حربه مع أخيه الأمين مواليه على خراسان ينزع المأمون في آخر حياته ولولا أن عاجلته الوفاة لكان من المحتمل أن

الروح الايرانية في حياة الخلاج وتصوفه

يكون لهذا الخلع آثار أبعد مما كانت، كما لا نعجب أن نسمع الصغار يقول إن الخلفاء العباسيين الذين اضطهدوا الايرانيين وقتلهم لا يتق بهم إلا مأفون. وهذان الموقفان يعبران عن وجهة النظر الايرانية المسلمة في ذلك الوقت أحسن تعبير.

وإلى جانب هذا الموقف الذي وقفه المسلمون من الايرانيين في ميدان السياسة الرسمية كان هناك موقف آخر على مستوى شعبي أشد ارتباطا بالروح الايرانية القديمة من هذا الموقف الرسمي. وهذا الموقف لا يحاول أن يفرق بين العرب والاسلام كما فعل الموقف الأول، ولهذا كان هدف هذا التيار غير الرسمي التخلص من العرب والاسلام معا والعودة بإيران إلى الطريق الذي سار فيه تاريخها قبل الفتح الاسلامي. وقد تجلّى التعبير عن هذا التيار في شكل ثورات متعاقبة اتخذت مظاهر مختلفة أملت عليها الظروف التي أحاطت بها والشخصيات التي تولت قيادتها. وهكذا نسمع عن ثورات سنباد ويوسف البرم والمقنع الخراساني وبابك الحزمي وغيرهم، وهي ثورات تمثل مختلف النزعات التي كان لها نشاط في إيران في عصر ما قبل الاسلام. وقد اتصل كثير من هذه الحركات بالحركات التي كان ينظمها الشيعة، واتخذ من التشيع والدعوة إلى أهل البيت ستارا يخفي به طبيعته وسلاحا لجذب الجماهير إليه، فأصبح التشيع في كثير من الأحيان، إن لم يكن في كل الأحيان، عنوانا على الحركات القومية الايرانية التي تسعى للتخلص من الحكم الاسلامي والعربي.

ويلاحظ أن كثيرا من هؤلاء الثوار الايرانيين ادعى النبوة أو الالهية واتخذ الحيل والشعوذة والسحر سبيلا إلى فتنة الأتباع به، ومن أمثلة أصحاب هذه الحيل قر المقنع المشهور الذي كان سببا في جذب الناس إليه من مختلف مناطق إيران. وكل هذا نجده في حياة الخلاج : فهو يتخذ التشيع أساسا من أسس دعوته ويتخذ من الحيل والشعوذة والسحر وسيلة لجذب الأتباع إليه وتجميعهم حوله.

لقد كان في إيران كما أسلفنا حركتان قوميتان في العصر الاسلامي : الأولى حركة قومية مسلمة تعمل على إحياء الروح الايرانية وبعث أمجاد إيران التي كانت لها قبل الاسلام على أن تحتفظ لإيران بالاسلام دينها. وقد كان كل ما هنالك من بواعث تدعو هذه الحركة إلى الانشقاق على الخلافة هو فقدان الثقة بين هذه الحركة القومية الايرانية المسلمة وبين الخلافة العربية المسلمة. والحركة الثانية كانت تستمد كل سند روحي لها

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

من إيران السابقة على الاسلام وتعمل على إحياء الروح الايرانية من جديد وبعث أجماعها تماما كما تهدف الحركة الأولى مع فارق واحد وهو أن هذه الحركة الأخيرة تهدف إلى طرح الاسلام جانبا والعودة بإيران إلى خط التطور التاريخي الذي كانت تسلكه فيما قبل الاسلام، ولهذا كان كل من العرب والاسلام معا هدفا لهجوم هذه الحركة القومية الأخيرة. وبينما كانت الحركة القومية المسلمة تتمثل في جهود الطاهريين والصفاريين والسامانيين والبويهيين ومن كان يدور في فلكهم وينهج نهجهم، كانت الحركة الثانية تتمثل في ثورات سنباد والمقنع وبابك ومن لف لفهم من التاثرين الذين لم يخفوا في كل الأحوال هجومهم على الاسلام وتعاليمه. ويلاحظ أن الحج من بين تعاليم الاسلام الأخرى قد حظي بالنصيب الأوفر من هجوم هؤلاء التاثرين الذين هدف كثير منهم إلى هدم الكعبة وتدميرها. ويبدو أن السبب في ذلك هو أن للحج صفة خاصة من بين تعاليم الاسلام الأخرى وهي أنه، إلى جانب صبغته الدينية، يتخذ صبغة قومية لأنه يتركز حول الكعبة التي بناها ابراهيم واسماعيل اللذان يعتبرهما العرب أبويهما الأولين. وهذه الصفة القومية للحج جعلت الكعبة لا ترمز إلى الاسلام فقط بل وإلى قومية العرب أيضا، ولذلك حاول هؤلاء الثوار هدمها وتخريبها وتعطيل الشعائر المتصلة بها. وما يحذر بالملاحظة أن الحلاج الذي كان يسلك طريق الصوفية المسلمين هو من بينهم أول من نادى بالمبدأ الصوفي المأثور عنه والمعروف باسمقاط الواسطات، أي محاولة الاتصال المباشر بين العبد وربّه، دون اتخاذ واسطات بينهما ولو حتم هذه الواسطات ظاهر الشرع، لأن التقيد بظواهر الشرع من شأن أصحاب الرسوم لا أصحاب الحقائق. ولما كانت الكعبة واسطة بين العبد وربّه، فقد دعا الحلاج إلى التخلي عنها وعدم الحج. ولما كان الخروج على ظاهر الشرع جهارا وتعطيل ركن من أركان الاسلام مما لم يكن الرأي العام الاسلامي ليسلمه للحلاج أو لغيره، قال الحلاج إن المتحققين في الصوفية يستطيعون أن يتمثلوا الكعبة أمامهم ويحجوا إليها دون أن يبرحوا أماكنهم، واقتنبر بأنه لا يحج إلى الكعبة وأن الكعبة هي التي تحج إليه، وهو موقف لا يختلف في جوهريه عن موقف القرامطة إزاء الكعبة وهم الذين نهوا الحجر الأسود وعطلوا شعائر الحج، وإن اختلف الموقنان في المظهر والألفاظ التي صيغ فيها.

ولقد اشتهر الحلاج من بين صوفية هذا العهد المبكر من عهود التصوف بكثرة مريديه

الروح الايرانية في حياة الحلاج وتصوفه

وأتباعه، وأنه كان يكثر التنقل في بلاد الاسلام وحوله عدد ضخم من هؤلاء المريدين والاتباع. هذا في حين كان كبار الشيوخ من الصوفية يقومون بدورهم الارشادي مقيمين أكثر أوقاتهم في مراكز العلم الاسلامية، ولم تكن رحلاتهم في كثرة رحلات الحلاج، ولم يكن عدد أتباعهم في مثل عدد أتباع الحلاج الذين كانوا من الكثرة بحيث هددوا الأمن في عاصمة الخلافة عند إعدام الحلاج. لقد كانت سلطة الحلاج بين هؤلاء المريدين قوية قوة غير عادية، وكانت أوامره فيهم نافذة ومطاعة لأن إيمانهم به كان عميقا. فقد كانت خوارقه ومعجزاته تعمل فيهم عمل السحر، وجعلت منهم سلاحا ماضيا يستطيع به الحلاج أن يصل إلى غرضه الذي أخفاه عن معاصريه بمهارة وعبقريّة فائقتين.

لقد كان الحلاج يعد لاحداث تغيير سياسي حاسم في إيران إن لم يكن في العالم الاسلامي كله، وهو في هذا لا يختلف كثيرا عن سبقه من الثائرين الذين تقدمت الإشارة اليهم. ولكن الجانب الذي تنفرد به شخصية الحلاج وعليه تقوم عظمته وترتكز شخصيته، هو أنه أدرك طبيعة الزمن الذي عاش فيه والظروف التي أحاطت به، فعرف أن أية محاولة لاجداث هذا التغيير تسير في نفس الطريق وبنفس المنهج الذي سلكه من سبقه من الثائرين لا يمكن أن يتحقق غرضها لأن إيران في ذلك الوقت كانت قد رسمت لنفسها طريق تطورها وهو الاسلام، وفي داخل إطار الاسلام الذي اختارته إيران بشكل حاسم كان من المقبول العمل على إحياء الروح الايرانية القديمة وبعث أمجادها الماضية وإحياء حضارتها ولغتها وآدابها. ومعنى هذا أن أية محاولة جادة للتغيير كان عليها أن تضع في اعتبارها هذا العامل الهام. وقد أدرك الحلاج ذلك فاتخذ من التشيع والتصوف سبيلا لتحقيق هذا التغيير، وبذلك استطاع أن يضم إلى أتباعه قوما كان المفروض أن يكونوا من أعدائه الألداء.

لقد كان لدعوة الحلاج هذه من الوسائل الكفيلة بانجاحها ما لم يتبها لكثير من الحركات السابقة عليها. ولكن السلطة الحاكمة في ذلك الوقت - رغم ضعف الخلافة وتقلص نفوذها نسبيا - والرأي العام بين الصوفية والفقهاء كان لها من الوعي ما جعلها ينظران إلى نشاط الحلاج بعين ملؤها الريبة والحذر.

محمد مصطفى بدوي

الغراب

على حطام اليوم قد حط الغراب
طير غريب من بلاد نائية
عبر البحار السود.
على حطام الدار قد حط الغراب
على حطام هذه المدينة
مشمرا عن مخالب يفرس في قلب النهار
مصوبا متقاره الأسود للأفق البعيد
وراح يطمعن السكون

بلهجة من برج بابل البشر
كما روى التاريخ.

وقد روى التاريخ أن الليل يهوي حينها يبدو الغراب
مربدا في زرقه السماء
وهو يطوي الكون في تعويذة من التعميق المكفهر
معلقا بظله المارد
وباسطا جناحه المخبوف العريض
على رؤوس البائدين
المائمين في الجهالة المنمقة.
وسوف يروى أنهم تبرجوا في أحدث الأزياء والألغاز
واحتشدوا أمام أسوار المدينة
ليشهدوا الغراب قادمًا من الأفق
ممتطيا ربح الحماسين
لكي يبارك البشر
ويحرق البخور في المباخر الصفراء
في بلدة الموتى.

الليل ينقض على قلب المدينة
وبعد أن يأتي على أطرافها المزرکشة
وينش العظام في دروبها النحيلة
يأتي إلى بيوتها السكرى بأحلام المشاء
ودون أن يطرق بابا يلج الديار
متقبا بظفره الطويل في الجحور
وفي شقوق الأرض والحيطان
ثم يحط راقدا يلحق شذقيه الملوئين بالدماء
حتى يهده الكرى

فيتمطى ناعسا ممددا أطرافه على ربوع الأرض
وجاذبا طرف السماء فوق وجهه الخفي
طرف السماء حيث غابت النجوم.

• • •

الليل يهوي
ليل من البازلت موصل الرناج عن همس النجوم
وعن نداء القمر المصدور
وفي أزقة الظلام تنبح الكلاب
مذعورة تطارد الضياء أو ذكرى الضياء
عن البيوت الخاوية.
لقد أصمتنا النعيق
وكفّن الليل القلوب.

• • •

الليل والأشباح تهوي
حيث العيون لا ترى حقيقة الزمن
أو مظهر الزمن
على قامة تناسلت من حولها سود الققطط
في عرض حارة تفتحت عن الوجوه الضامرة
ذات العيون الساهرة
تسبح في أمواج دنيا كاسرة
رموز لعبة مع الزمان خاسرة
وهي تطل من نوافذ العدم
على وجود من عدم
على السلاسل التي تناطح الغيوم
الشامخات للنجوم الزائفة
الرابضات عن قريب من خرائب الحياة —
حيث ارتدت شرقية شمطاء أصباغ الصبا من هوليود

وأنشأت مخوض في لغز الوجود
على جناحي نغمة الجاز الجديد
إثر حبيب فاتر مضى ولن يعود
حيث العدم
حيث الفراغ والعدم
الليل والأشباح تهوي.

• • •
وقبل أن ينطلق الغراب من كهف الظلام
كانت تغني لسليمان الطيور
وعندليب ذهبي يعصر الأسرار من قلب الوجود
يث للورد شكاة العاشقين
على لسان الآلهة
كما تغني شاعر الشيراز
في بلد تسطع في سمائه القباب والنجوم
في ليلة الوجد
والجمع في أسماهم قد ارتدوا ضوء القمر
والروح تملك الوجود
واللاوجود.

جورج إليوت

ازدهرت في هذه الفترة. ولم يكن هناك تشريع صناعي يضع حدا لمساوىء العمل بالمصانع، الأمر الذي أدى إلى تكتل العمال في أسوأ الأحياء بالمدن، وساء استغلال النساء والأطفال في العمل، وراخت الروابط العائلية، وانهار العمال خلقيا، وعم الاحساس بالفساد وانعدام الأمن.

وبعداً الموقف يتحسن بعد عام ١٨٣٢ حين سنت قوانين الإصلاح فأضفت شيئا من الاستقرار على حياة الجماهير الصناعية. وأدى تحرير الصحافة وازدياد جمهور القراء إلى نمو الرواية التي أحس الناس أنها أصدق من الشعر في التعبير عن الحقائق، كما كان فيها إرضاء أكبر لروح الفردية السائدة آنذاك.

ولكن ازدهار الرواية في مثل تلك الظروف أدى إلى إضفاء طابع معين عليها. ففي القرن الثامن عشر مثلا كان على الهامة أن يقبلوا ما كان يكتب للخاصة. غير أن كتاب ما بعد الثورة الصناعية كانوا يكتبون لجمهور أكبر من القراء. ولذا أصبحت الرواية أكثر تجلوبا مع مقتضيات العصر، فأدخلت موضوعات أخرى إلى حيز المعالجة، من بينها البحث في أحوال الطبقات العاملة وفي ظروف إنجلترا الاجتماعية بشكل أعم. فروايات جين أوستن، على سبيل المثال، تستهدف أغراضا تعليمية، ولكن التوجيه فيها مرتبط بمشاكل معنوية كملاقات الأفراد مثلا. ولكن بعد ١٨٤٠ نجد أن هذه النزعة التعليمية في الرواية تتخذ شكلا ماديا وتتركز حول مواقف اجتماعية ملموسة، وحول

إن محاولة دراسة هذه السلافة من عمالقة الأدب الإنجليزي تجعلنا نؤمن من حقيقة لا يجب أن تنيب عن أذهاننا أبدا، ألا وهي أن دراسة الروائيين والقن الروائي في القرنين التاسع عشر والعشرين لا بد أن ترتبط بدراسة الجو الاجتماعي السائد في هذين القرنين بنواحيه الثقافية والدينية والسياسية والاقتصادية. ونحن لا نهي هذا أن الصلة بين الفنان وعصره قاصرة على هذين القرنين، ولكننا نهي أن هذه الصلة هي أوضح ما تكون في حالة الرواية في هذه الفترة. فلقد نمت الرواية الحديثة وأرست قواعدها في العلاقات الاجتماعية التي نتجت عن تطور الحياة في تلك الفترة بالذات. وكأني فن آخر راحت الرواية تؤدي وظيفة اجتماعية، فتثير مشاكل العرف والتقاليد، وتعرض على القراء مشاكل المجتمع.

ولعله من المعروف أن الفترات المواتية لازدهار الفن عموما هي الفترات المتحركة في حياة المجتمع وحياة الفكر، حين تختصر قوى جديدة شاملة، فتثير إحساس الفنان ووعيه. وينطبق هذا في إنجلترا على الفترة التالية لعام ١٨٣٠ تقريبا. فعنالي هذا التاريخ كان أصحاب الصناعات قد ثبتوا أقدامهم في المجتمع كقوة تتنافس قوة ملاك الأرض، ولذا تتميز تلك الفترة بحركة طبقية صاعدة عامة. غير أن تلك الفترة كشفت، من ناحية أخرى، عن شروخ الثورة الصناعية. فبعد الحرب في القارة الأوروبية بين ١٧٩٣ و١٨١٥، زال الأثر الزائف للحرب على التجارة الإنجليزية التي

جورج إليوت

سأهنا في خلق الثقافة الجديدة على هذا، فقد كانت على صلة بفلاسفة عصرها من أمثال هيربرت سبنسر وجورج لويس. وأثرت تلك الحياة التي تنبض بالفكر على آرائها في الرواية، وفي كل ما يتصل بالفن الروائي، فكانت بذلك أول رواية إنجليزية تنهج اتجاهها جديدا في الكتابة، فاكسبت الرواية على يديها خصائص لم تكن لها من قبل.

ويتلخص اتجاه جورج إليوت الفكري في أمرين: معتقداتها الخلقية، وعقيدتها السياسية الاجتماعية. فلقد ولدت في عائلة تدين بالولاء للكنيسة الانجليزية، وتلقّت في حداثتها تربية دينية. ولكن سرعان ما أدت بها أماتها الفكرية، والجدل الذي دار حول الدين عموما في تلك الفترة، إلى انتهاج خط مادي في تفكيرها. ولكنها مع ذلك لم تنكر قوانين الأخلاق التي نص عليها الدين. وأثرت هذا النظرة في أعمالها الفنية فأمنت بقدرية تقول إن البذرة السيئة تنتج محصولا من نفس نوعها. ولهذا ترى أن أعمال شخصيات رواياتها تحدد مصارها. وهي بذلك جعلت من قانون الشخصية القوة التي تحدد أعمالنا ونفائهم. وعن طريق تركيز مسئولية الفرد عن حياته ومصيره في حرية هذا الفرد نفسه غيرت جورج إليوت طبيعة الرواية الانجليزية. فلذا كان اختيار الفرد للعمل هو الذي يحدد حياته، فإن النظرة القديمة إلى تسلسل وقائع القصة عن طريق قوى خارج الشخصية نفسها تلاشى، وتصبح الشخصية هي القصة، بمعنى أنها هي التي تحدد الوقائع والأحداث.

ولكن نظرة جورج إليوت الخلقية مرتبطة بنظرتها الاجتماعية. ففي رواياتها ترى أن الشخصية التي تتصل نتائج أعمالها محكومة بالبيئة، وأن قدرتها على التطور محدودة بالعالم الخارجي، أي أن قدرتها الخلقية مرتبطة تمام الترابط بقدرية اجتماعية تتوازن معها، وتؤثر على مضمون الرواية وشكلها. فلقد كانت تدين براديكالية محافظة تلشد تغييرات واصلاحات في المجتمع مع الإبقاء على الإطار الاجتماعي العام. وتتصل ميولها المحافظة في إيمانها

علاقات الطبقات المختلفة. ففكرو الطبقة الوسطى ينزعون إلى محاربة الفروق الاجتماعية ويدعون إلى المساواة، وتأسى عليهم حساسيتهم إلا أن يحاولوا تصوير حياة الطبقة العاملة. ويتضح هذا في روايات ديككنز وإيميلي بروتي والسز جاسكل وكننجلي وجورج إليوت وغيرهم.

والواقع أن الفن نتاج للتور الذي ينجم عن علاقات اجتماعية معينة، وأدراك اجتماعي متجدد. والجديد في الفن يظهر عندما يبدو الفن القديم غير متلائم مع الضرورات الحاضرة. فنحن نرى أن العالم الذي تصوره جين أوستن مثلا عالم ثابت آمن غير متطور. ولكن الثورة الصناعية قد قصت في واقع الحياة على هذا الجمود وذلك الإحساس بالاستقرار، وفرضت فيها وأفكارا جديدة على عقول الناس، وجاءت الرواية الجديدة لتبرر عن ذلك كله. وهكذا أصبحت رومانسية سير والتر سكوت ولورد بيرون تمثل مراحل بالية من الشعور، وأصبح أهم ما يشغل بال الكتاب هو تصوير تقاليد وقته وظروف حياتهم. فالأحداث التي يصورها تاركري مثلا في روايته وهلمى الضرورة تمثل الماديات الاستغرافية التي كانت انجلترا تنفضها عنها في ذلك الوقت. ولقد هاجم ديككنز في رواياته المساواة الاجتماعية التي آلت إلى المجتمع الإنجليزي من العهد السابق، واحتست السز جاسكل وكننجلي بالمسائل الاجتماعية. أما المشاكل الدينية والفلسفية التي نتجت عن هذا كله فكانت من نصيب جورج إليوت.

• • •
وإن كان العصر قد أصبح على الرواية عمقا وجدية لم تعرفها في القرن الثامن عشر، فإن الذي أرسى قواعد الرواية الجديدة في انجلترا هي جورج إليوت بلا منازع. ولقد نشر أول عمل فني لها، ومناظر من حياة الكهنوت، عام ١٨٥٨، عندما كانت في الثالثة والثلاثين من عمرها. وكانت تمثل حتى ذلك الوقت بالصحافة، تعرض الكتب التي تعالج الأمور الدينية والفلسفية وتناقشها. ولم تقتصر

جورج إليوت

وطريقة حياتها وتثير مشاكل العرف، مثل مشكلة الزواج المدبر ومشكلة عدم التصبر بالمواقف، وتعالج مشكلة خلقية واحدة وهي انعكاس أعمال الفرد السيئة عليه حتى ينتهي به الأمر إلى نتائج مخزنة.

ولكنها بدأت في وادم يده تعالج الموضوعات التي تميز جورج إليوت ككاتبة روائية مجتدة. فهي لا تصور في هذه الرواية حياة الأثرياء، ولكنها تنجس اهتمامها جديداً فترتكز اهتمامها على الحياة العادية وعلى الأفراد العاديين. وتتميز هذه الرواية بـ «بهرتين رئيسيتين هما الاتجاه الفكري الذي يميزه المستر آروين في الرواية بقوله: «النتائج لا ترحم. فأماننا نحمل نتائجها الربية... نتائج لا تنصب على أنفسنا فقط». ويحدد هذا المبدأ الخلق في الرواية أحداثاً: زلة هيتي سوريل وآرثر دونيشون، وتماة آدم بيد الذي كان يجب هيتي دون علمها، وزواجه من دينا موريس المرأة المتدنية. فهيتي سوريل تحمل من آرثر، وتضع طفلها مع أثناء غيابها في إنجلترا، وتحاول أن تحس عارها بأن تقتل الطفل، فيقبض عليها وتقدم للمحاكمة. ويوجد آرثر من رحلته ليجد هيتي في السجن، ويدرك خطأه في حق الفتاة التي أحبا وفي حق الآخرين. والرواية توضح تماة آرثر وصبره عن إيقاف تيار الحوادث الذي بدأ بركه مع هيتي، ومذاقه عند إدراكه أنه أساء أيضاً إلى آدم بيد وأنه مسؤول عن شقائه. ولكن محور الرواية ليس مجرد قصة زلة آرثر وهيتي. فأهم ما يشغل بال آرثر هو أن يجري إصلاحات في المزرعة التي ورثها ليكمل راحة الفلاحين وأمنهم، ولكن صفته الخلقية هو الذي يؤدي به إلى نهايته المخزنة. وواضح من هذا أن جورج إليوت تنص رغبة آرثر في الإصلاح في كفة، وشفقة الخلق في كفة أخرى.

وليس آرثر هو الشخص الوحيد في روايات جورج إليوت الذي يشهد إصلاحاً اجتماعياً وتحطه زلة خلقية، بل إن هذا يكاد يغطي على كل أبطال رواياتها تقريباً. فرواية «الطاحونة على

بالتقاليد وبطريقة الحياة المبينة اجتماعياً على الشكل المرمي، حيث لكل شخص مكانه يستلزم معه واجبات. ولذلك نجد أنها تكتب عن مجتمع مضى وقته وانتهت طريقة الحياة التي كان ينتهجها. فهي غالباً تكتب عن المجتمع الذي عاشت فيه فترة طفولتها، قبل ظهور قوانين الإصلاح عام ١٨٣٢، والقيم التي كانت تسوده. ولقد ساعد هذا على تصور المجتمع تصوراً دقيقاً تاماً. فتي تصورنا مجتمع مضى وانتهى، نستطيع أن تصور مجتمعا كامل الشكل، بعكس مجتمع نتمريه مظاهر التغير الدائم فيستحيل علينا أن نصوره تصوراً ثابتاً لأننا لا نستطيع أن نعرف بعد الشكل الذي سينتهي إليه.

ولقد احتفظت روايات جورج إليوت بمظهر واحد من مظاهر الرواية قديماً، وهو ميلها إلى تقرير اتجاهاتها الفكرية في سياق الرواية. فهي تعلق وتشرح وتذهب أحياناً إلى حد لوم أشخاص رواياتها على أعمالهم التي لا ترضى عنها. وهي تبالغ في استعمال هذه الطريقة أحياناً، الأمر الذي يؤثر على السياق تأثيراً يوجب عليه غالباً. فهذه الطريقة قد تتشبه مع كاتب مرح حاضر البديهة، يستطيع القارئ أن يحصل تدخله بشخصه في الرواية، ومخاطبته له بصوته مباشرة. ولكن جورج إليوت كانت جادة حتى في سخريتها، ومن ثم كان في تدخلها ما يشغل على سير الأحداث.

ويمكننا تقسيم حياة جورج إليوت الأدبية إلى قترتين، أولاهما الفترة ما بين ١٨٥٨ و ١٨٦١ وهي الفترة التي انتجت فيها «مناظر من حياة الكهنة» و «وادم يده» و «الطاحونة على نهر الفلوس» و «سايلاس مارز» و «ثانيها الفترة بين ١٨٦٤ و ١٨٧٦ وهي الفترة التي انتجت فيها «دروولا» و «فيلكس هولت الراديكالي» و «ميدلمارش» و «النصرية الإسبانية» و «دانشيل دبروندا».

والكتاب الأول يتضمن ثلاث روايات قصيرة هي «أموس بارنوت» و «قصة حب المستر جلفيل» و «ندم جانيته»، وجميعها تصور الأوساط الريفية

جورج إليوت

نهر الفلوس، توضح أن كل تطور عقلي أو روحي له ضحايا. فاجبي تليفر فتاة تنتم بطبيعة مثقفة وعاطفة عميقة ونموا روحيا لا يتشبع مع عصر ضيق الأفق. وإذا تبلغ التاسعة عشرة من عمرها زاما تنشأ حياة ملؤها الحب والعاطفة. ولكنها تعيش في مجتمع لا يسمح لأفرادها بمثل هذه الحرية الشخصية، مجتمع متبلد الاحساس لا يجد فيه مخرجا لمشاغرها المرفقة. وتصطدم مارجي بالبيئة الاجتماعية وقوانينها الخلقية التي يمثلها آل دودسون وأغورها توم.

ولقد وجدت مارجي الحب في شخص فيليب ويكم رفيق طفولتها. ولكن الصراع بين والده فيليب ووالد مارجي حول السيطرة على الطاحونة واستلاكها، والعداء بين المائتين بسبب ذلك، يقفان حائلا بين مارجي وسحبها. ويفلق هذا التعتن في وجه مارجي كل السبل نحو تحقيق مشاعرها وحاجتها الروسية إلى الحب. وينسى أغورها توم في غمرة كراهيته لآل ويكم أن لمي تيار جارف إذا اعترض طريقه حائل فإنه يدفع نحو تغيير مجراه. ويحدث هذا في حالة مارجي: فإذا بحرمت توم تليفر على أخيه الاتصال بفيليب، تنجس مارجي بمشاعرها إلى ستيفن جست، غطيب ابنة عاها، وتهرب منه. وتبقى إلى نفسها بعد ذلك وتكتشف خطأها. وتعود إلى القرية تالئة، ولكن أعاما يفلق دونها بابها، ويتنكر لها المجتمع القاسي، فتعيش وحيدة تمة. ولا ينقلها من تماسها إلا فيضان نهر الفلوس، عندما تحاول أن تنفذ أعاما بعد أن أساحت المياه المتدفقة ببيتها.

ولكن شجرة خضنة متدعة مع التيار تصطدم بالقارب وتقع حدا لحياتها مما وهما متنازقان.

ولعل رواية سايلاس مارز، رغم شاكلتها بجانب سابقتها، إحدى روائع الرواية الإنجليزية. فالرواية تحكي حياة عامل نسج فقير يمونه صديقه، ويهيم بالسرقة ظلما، ويفقد مكانه في مجتمع قريته، فيضطر إلى الهجرة إلى قرية أخرى يعيش على حافتها. وفي وحدته، يصبح سايلاس شبيحا، فيكتنز ثروة بسيطة من اللعب تصبح كل متته في الحياة إلى أن تسرق منه. ولكنه يجد عن ذلك عوضا

في لقيطة تتركها أمها بجانب باب كوخه، فيتمهد تربيتها. ويكتب سايلاس بهذا عطف المجتمع الجديد، ويعود إلى حظيرة الأخوة الإنسانية. فالرواية إذن هي قصة إصلاح انطأ. ولكنه ليس مجرد إصلاح خطأ في حق سايلاس فقط، وإنما في حق الطفلة التي تبناها أيضا. فالقصة تكشف أن جورديري كاس - مالك الأرض في القرية - هو الأب الحقيقي للطفلة، التي ترفض عندما تكبر أن تعود إلى أبيها وتفضل البقاء مع سايلاس.

وفي رواية «دورولا» تصور جورج إليوت فلورنسا في القرن الخامس عشر. فتبتو ميليا يحمل في اعتداء والده بالتبني من الأسر، ويفضل الحرب من اليونان إلى فلورنسا حاملا معه كل أموال ذلك الولد. وفي فلورنسا يحاول أن يحقق آماله في الشهرة والسطوة. وهناك يلتقي بدورولا التي تنزع إلى حياة مثالية، وتحاول أن تخلق عالما فاضلا يسوده الحب والعدل. وتختار جورج إليوت من تاريخ فلورنسا تلك الفترة التي كان سافونارولا يحاول فيها أن يصلح الكنيسة ويعيد الناس إلى حظيرتها.

ويتصل تبتو بالأحزاب السياسية المتناحرة، ويحاول أن يستفيد من خلافاتها لكي يحقق أهدافه في مركز اجتماعي مرموق. ويستغل عواطف باردو دي باردي لكي يصل إلى قلب ابنة دورولا. وينجح في الزواج منها، ولكنه يعيش طيلة الوقت في خوف دائم من انطأ الذي ارتكبه في حق باللساري والده بالتبني. وفي تلك الأثناء ينجح الأخير في الحرب ويجد في السعي عن تبتو إلى أن يصل إلى فلورنسا كثر الصعوبة، مهلهل الثياب. ويلتقي بتبتو في جمع من أسفقاتها، ولكن هذا يتنكر له. ويدفع انطوف تبتو إلى محاولة الحرب من فلورنسا، فيبيع مكتبة باردو دي باردي التي كانت كل ما تبق لردورولا من ذكرى أبيها بعد موته، فيفقد بذلك حب دورولا له. ويدور الصراع بين تبتو من ناحية، وبين دورولا وباللساري من ناحية أخرى. ويكتشف رجال الأحزاب عيانة تبتو لهم، فيصقبونه في غمرة أحد الاضطرابات السياسية لكي

جورج إليوت

وليدجيت شخص مثالي آخر يبحث عن إصلاح عالم الطب في مجتمع ميدلارش. ويكسب ليدجيت تأييد بالستود الذي يدير بنك ميدلارش، والذي يساعده على بناء مستشفى جديدة. ولكن غيرة أجليا ميدلارش ومؤامرتهم عليه بالإضافة إلى بعض نواحي الضعف في شخصيته، تقضي عليه. فهو يتخضع بالمظاهر ويتزوج روزاموند فنتسي الجميلة. وتورط أنانية روزاموند في الدين فيستدين من بالستود. وبذلك يرتبط مصيره بمصير بالستود الذي كان قد أتى في صدر حياته عملا شينا ورث عن طريقه إرثا لم يكن له. ويتكشف أمره في نهاية الأمر ويتكرر له المجتمع، فيضطر إلى مفارقة ميدلارش.

أما قصة ماري جارت وفرد فنتسي فتشمل تلك الفتاة من الناس التي تعيش في وثام مع قيم ميدلارش وترسخ لها. ضاللة جارت كلها تنس بطابع الخلفوع تقاليد والعرف، ولذلك تصورهم جورج إليوت قوما طيبين يرشون بواقع الحياة فتنتهي حياتهم نهاية سيئة. وكأنها بذلك تريد أن تقول إن الذين يرشون بواقع الحياة وبتقاليد المجتمع وقبته يعيشون في أمن من المواقف التي تطلج بأشكال ليدجيت الذين يخرجون على المجتمع وينشدون تغييره وأصلاحه.

ورواية دانييل ديروندا مرتبطة بالمرسحة الشعرية التي سبقتها، وهي مسرحية والتجيرية الإسبانية. وتقع حوادث تلك المسرحية في إسبانيا في المصور الوسطى، ويدور الصراع في قلب البطلة بين حبا وبين واجبها. ففي ليلة زفافها إلى نيبيل إسباني يظهر أحد النمر ويكشف عن أبوته لها، ويخبرها أنه على وشك أن يصبح نيبا جديدا لالة النمر، ويدعوها إلى ترك بلدعها ودينها وحبها لكي تنضم إليه في محاولته نشر دية الجديدة. وينتهي الصراع بأن تقبل الفتاة التضحية بحبا في سبيل واجبها. والتجيري في هذه المسرحية يشبه دانيال في رواية دانيال ديروندا. فدانيال يسمى إلى نشر عقيدته الدينية وهو يبحث عن ملاذ من متاعه

يقضوا عليه. فيقفز تيتو في القتال محاولا الحرب. وبعد أن يسبح مسافة طويلة يخرج منهوك القوى لكي يجد بالساري ينتظروه لكي يقضي عليه. وتكرس روزولا حياتها بعد ذلك لتحقيق ما كانت تصبو إليه من محبة بين البشر.

ورواية وفيلكس هولت هي الوحيدة بين روايات جورج إليوت التي تكشف عن آرائها السياسية. ففيلكس عامل على درجة من التسلط. وهو يشر بالراديكالية بين العمال، فيدعومهم إلى إصلاح نفوسهم بالتعليم والبدء عن الرذيلة والنف، قبل أن ينشدوا حقوقهم السياسية. ولكنه بالرغم من ذلك يقبض عليه في أحد الاضطرابات، ويتهم بالتحريض على استعمال العنف، ويحكم عليه بالسجن. ويخرج من السجن لكي يتزوج إستر لين الوريثة الثرية التي ترفض الثروة في سبيل فيلكس وتقتنع بأرائه السياسية الراديكالية.

وفي رواية وميدلارش تصور جورج إليوت مجتمعا دينيا قبل إصلاحات عام ١٨٣٢. وفي هذه الرواية نجد أربع قصص متشابكة: قصة دوروثي بروك، وقصة ليدجيت، وقصة ماري جارت، وقصة بالستود. والقصص الأربع متداخلة، تكون فيها بينها شبكة تضم الحياة الريفية والآراء والأحداث التي تدور في هذا المجتمع.

وقصتنا دوروثي وليدجيت هما المحور الرئيسي في الرواية، التي تعالج فيها جورج إليوت الرغبة الإنسانية في التطلع نحو حياة أفضل وفي خدمة الآخرين وإسعادهم. ولكننا نرى أن إرادة الأفراد ترتطم بإرادة المجتمع الذي يعيشون فيه. فدوروثي تريد أن تحقق قسما للزراعيين حياة أفضل بأن تبني لهم أكواعا جديدة. وهي في ذلك تتكرر نفسها وتبذل كل جهودها. وتلتقي بكاسوين، ولكن نزعها المثالية تمسها عن حقيقته. فهي تريد أن تصل عن طريقه إلى تحقيق رغباتها في الإصلاح، ولكنها تكتشف حقيقة أمره بعد الزواج منه. فكاسوين ليس الباحث العلمي الإنساني الذي تتخيله، ولكنه إنسان ضيق الأفق أناني غيور.

جورج إليوت

وهذا يعني اندماد الشعور الأصيل عنده. ذلك لأنها تتوزن أن الفنان ما لم يكن بين جوانبه اتجاهها إيجابيا كافيا نحو الحياة لا يكون صادق نحو أحاسيسه هو أولا. فهو يصبح عندئذ مهتما بكل ما هو سئيف تافه، أي بكل ما هو منموي لا يرتبط بواقع ملموس أو عواطف معينة. فنتفقد بلجاء، لكي يؤثر في قرائه، إلى الفصاحة والبيان ليعرض عن عدم إسكانه اتخاذ المزاج الحقيقية لشيء الذي يصفه أو العاطفة التي يعبّر عنها مقياسا. فهي رأيا، إذا، أن العاطفة الحققة لا تدفع الفنان إلى التحليق عاليا بعيدا عن واقع الحياة - بما تدمد اندماد في الأمانة - ولكنها تتركز حول الملموسات والمواقف الإنسانية البسيطة. فاندماد الشعور بالحياة العامة يؤدي إلى التحليق في سماء الخيال، وهذا بالتالي يؤدي بالفنان إلى أن يبتسر الحياة على الأرض نقيضة الحياة الخالدة في السماء، وهو تناقض قد يسقط من الاعتبار التناقض الموجود في قلب المجتمع. وعن طريق التركز حول المواقف الإنسانية البسيطة يستطيع الفن - في رأي جورج إليوت - أن يؤدي وظيفته، ألا وهي إرفاء الحس وتمسيق الشعور. والفن يؤدي هذه الوظيفة عن طريق تفهيمنا وباحساس رقيق بحقوق جيراننا، وبمشاركة ضالقة في أفراح الآخرين وأحزانهم، وبتقبل كريم للحرمان والألم لأنفسنا عندما يكون هذا شرطا لانقاذ الآخرين.

وتقول جورج إليوت في أحد خطاباتها: «إذا لم يؤد الفن إلى توسيع شعور الإنسان، فإنه لا يفعل أي شيء عقليا... والأثر الوحيد الذي أسبر إلى إحداثه بجرارة عن طريق كتاباتي هو أن يصبح أولئك الذين يقرأونها أكثر قدرة على أن «يشغلوا» وأن «يشروا» بالأم وأفراح أولئك الذين يختلفون عنا في كل شيء. إلا في الحقيقة الكبرى، ألا وهي أنهم مخلوقات بشرية مكافئة ضالدة».

ويحدد هذا اتجاه جورج إليوت الفني، ذلك الاتجاه الذي تقول عنه في رسالة أخرى إنه «موجه» لا نحو تصور شخصيات لا غبار عليها إطلاقا،

الشخصية في حياة ذبينة سامية. ويحاول إقناع جويتونول جارث بأن تنضم إليه، ولكنها ترفض ذلك. ويحدد دانييل في ميراث ضالته، ويحدد في حبه لها ما يلهب حبه لجنسه فيرحل معها إلى أرض أسلامه وقد امتزج الحب بالواجب.

يتضح لنا من هذا العرض السريع أن قيم جورج إليوت الخلقية مرتبطة ارتباطا وثيقا بقيمها السياسية والاجتماعية. والاثنتان متلازمان في كل أعمالها الفنية، بل إن حبر الأساس في مستوياتها الخلقية هو إدراكها لتناقض السائد في عصرها بين الرغبة في التقدم والتأثرات الرجعية التي تحول أن تمرقها. وفي مثل تلك الظروف تعرضت الآمال البشرية للكبت والحرمان. فلقد أدركت جورج إليوت أن الحياة المبينة على الصناعة والتجارة مبنية أيضا على اندماد التعاطف الذي يؤدي بالتالي إلى اندماد الخلق والدين، وهو موقف يكشف عنه آل دودسون في رواية «الطاحونة على نهر الفلوس». فبالرغم من تكاملهم ودفهم في العمل وأمانتهم، إلا أنهم قوم ضيقو الأفق شحيحون، أنانيون غير متعاطفين. وهم بهذا يمثلون تلك الفئة من الناس الذين يمنهم قصور خيالهم من المشاركة في بقطة إغوائهم الروحية. وهم قوم ينقصهم الحس والأدراك للآزمان للاحساس بالآخرين وبما هو نبيل في الحياة البشرية. ولقد كانت جورج إليوت تأمل أن تؤدي كتاباتها إلى أن تجعل هذه الفئة أدق حسا وأرق مشاعرا. وكانت تأمل عن طريق «الصدق والاعلاص في الفن» أن تصل إلى هذا. والسؤال الذي يتبادر إلى ذهننا الآن هو: إلى أي مدى كانت جورج إليوت مخلصه صادقة في هذا؟

تقول جورج إليوت في «ميدلمارش»: «إننا جميعا ولدنا أغبياء عقليا. وفي رأينا أن التباء الخلقى يرتبط بالأنانية وبتأكيد المذات الشخصية، الذين يسميان بصائرنا عن الرقابة العامة وعن حقوق الآخرين علينا. وفي مقالها عن الشاعر «ادوارد بنج»، تحمّل من قدر أعمال هذا الشاعر على أساس عدم إحساسه بما تقاييه الغالبية العظمى من البشر،

جورج إليوت

عل فتاة كاملة التعليم، ذات عقل مرن جدا، لديها كل مزايا الثروة، والمزاج، والمجتمع الرفيع. ولكن لو أن ماضي كانت تلك الفتاة، لكان من المحتمل ألا تمرقوا عنها شيئا، ولكن في حياتها القليل جدا من المصائب لدرجة يستحيل معها كتابة تاريخ حياتها.

وهكذا بدأت جورج إليوت باختيار أفراد عاديين، وانتهت باختيار أبطال وبطلات شاذين. صحيح أن رواياتها تمتلئ بأشخاص من عامة الناس كأدم في رواية «آدم بيده» وكفليب جارت في «ميدلمارش»، ولكن من الصحيح أيضا أن بطلات رواياتها التالية وأبطالها يتميزون بصفات معينة في شخصياتهم. فهي تقضي على ليدجيت ودوروثي في «ميدلمارش» حساسة مرهقة، وفيها عبقا، وتطلعا إلى مستقبل براق، وهكذا ترفع من قدر الأشخاص العاديين لكي تثير شغفتنا، وترف إحسانا بحياة عامة الناس، وتمس تقديرنا هؤلاء الذين وينبع الحب من أعماقهم، ويتبدل صاعدا نحو رضى لا حدود له، نحو هدف لا يمكن معه تبرير الاحساس بالاجهاد، هدف يوفق بين الاحساس باليأس وبين إدراك حياة ما وراء النفس التي تبعث بالنفوس فينا.

وهكذا ترتبط أهدافها الخلقية بأهدافها الاجتماعية. فخصائص رواياتها تنطلق إلى إحداث تغيير في العالم الخارجي. وقد تكون رغبات ماضي في والطاحونة على نهر الفلوس غامضة، وإن أدركنا أنها تدور حول الحاجة إلى العاطفة البشرية. ولكن آرثر دويتشون يريد إحداث تغيير اجتماعي معين في رواية «آدم بيده»، فهو يريد أن «يشرح» في إجراء إصلاحات، وأن ينطلق بمجوده من مكان لآخر ليشرف عليها، ودوروثي تريد أكواغا جديدة لمعال المزارج المساكين، وليدجيت ينشد إصلاحا في عالم الطب. وهكذا تدخل جورج إليوت في رواياتها عنصر المجتمع كقوة معادية لآمال شخصياتها وأحلامهم. ويبدو الصراع في رواياتها بين الكفاح في سبيل المثل العليا والحساسة من

وانما نحو تصور بشر عاديين بطريقة تدعو إلى الحكم المرن، والشفقة، والمطف.

وهكذا نجد أن رواياتها تمجد الأشخاص العاديين. فلقد كان حافظها الأول أن توسع مشاعر قرائها عن طريق تصور الحياة المتواضعة المألوفة. فمن طريق التعاطف الوجداني كانت تأمل أن تخلق عالما يسوده العدل والحب. فهي تؤمن أن التعاطف المشترك أساس الحب، وأن الألم المشترك أساس العدل، ولذا فقد كانت تهدف دائما إلى أن تجعل القارئ يحس، كما تقول في «ميدلمارش»، «بمنصر المسأة الذي يكن في حقيقة الألفة نفسها»، والذي ولم يجد سبيله بعد إلى عاطفة البشر الخشنة.

هذا، إذا، ما كانت جورج إليوت تقصده بالأمانة في الفن. فإلى أي مدى تنطبق هذه النظرة على مؤلفاتها؟ وهل حاولت فلا - في صدق وأمانة أن توفق بين مشاعر البشر الخشنة وبين عنصر المسأة الذي يكن في واقع الحياة المألوفة؟

في رواية «الطاحونة على نهر الفلوس» تقول إنها تكتب عن حياة الأشخاص البعيدين عن صلب الحياة وأوضاعها، وهذا يعطينا إحساسا بأنها تحمي الأشخاص العاديين وتلمع دور المنفذ المحرر لهم. ولكن الواقع أنها بعد أن أجبرت تجاربها على مثل هذه الفتنة من الناس في «مناظر من حياة الكهنوت» و«سايلاس مارر» اقتنعت بأن الأشخاص العاديين لم يكن في إمكانهم أن يحملوا ثقل إدراكها الاجتماعي الخلق. ففي «آدم بيده» تدافع عن شخصية آدم قائلة: «إنني لن أدعي أن شخصيته كان شخصية عادية بين الرجال - فانه لم يكن رجلا عاديا. وما لا شك فيه أن آدم من عامة الناس، وأنه عادي إلى درجة ما، ولكنه صورة تمجد فيها جورج إليوت الرجل العامل. وفي محاورتها الوصول إلى شعبيات خفية تتوخى غرضها فصل إلى اكتشاف آخر في رواية «الطاحونة على نهر الفلوس». فهي تعلق على تأثير غناء ستيفن جست على ماضي قائلة: «لم يكن لمثل هذه الأشياء أن تحدث تأثيرا ملحوظا

جورج إليوت

وإذ تجدده جامد الشعور معرض عن الرجاء، تفقد إعجابها به - ذلك الإعجاب الذي جعلها وغافلة عن أخطائه، وبهتة فقط بمنحى فلكه العظيم. وتبين حقيقة أمره حتى أنها وسعت رنة الأنانية فقط في ذلك الإعلان الذي صدر عنه، ألا وهو أن قضية حزبه كانت قضية مملكة الله. والصراع في هذه الرواية صراع بين الأنانية وبين تكران الذات.

وفي ميلادش تشبه جورج إليوت دوروثي بالقديسة تيريزا: ومكافحة وسط أخواء متعة وظروف متشابكة... لا تجد العين من أي إيمان اجتماعي أو نظام متهاكم يمكنه أن يقوم بوظيفة التوجيه لروح التي تستمر بالتغير.

وهكذا تنم جورج إليوت بالألم الذي يورق مضاجع من يشعرون الخير البشرية وسط ظروف اجتماعية تسودها الأنانية والجسد. ولذلك نجدها تضع الحساسية كتقيض لقلب الخلق، وتضع الجسد الماطي ضد التطلع للمستقبل وذلك لأنها تعتبر أن مسألة حياتنا لا تتبع فقط من داخلنا. فنوفاليس يقول: والشخصية هي المصير... ولكنها ليست كل المصير. وبذلك اعتبرت المجتمع والظروف هي العوامل التي تسبب الصراع والألم، بالإضافة إلى عامل الشخصية. فالشخصية في رواياتها مشرقة عما يحل بأشخاص رواياتها. فأنانية آرثر، وعدم قدرة مارجي على التحكم في نفسها، وعدم نضوج دوروثي، وضعف ليدجيت أمام المظاهر البراقة - كل هذا يفسر، جزئياً، فشلهم. ولكن بالإضافة إلى ذلك هناك أيضاً المجتمع واحترافه للمواظف السلبية وعدم اهتمامه بتطلع هؤلاء الأشخاص إلى مستقبل أفضل. وداسة تلك الملاحظات التي أسلفناها تبين أن جورج إليوت لم تكن قلباً وقالبا مع أشخاص رواياتها في تطعيمهم إلى حياة أفضل. فهي في الواقع مثل سمي لمفكر يتنازعه عاملان: عامل الأشفاق على مثل تلك الشخصيات والاحساس بالآلام وآمالهم، وعامل الرغبة في المحافظة على المجتمع كما هو. ونظرة واحدة إلى هذين العاملين في رواياتها - عامل الشخصية وعامل المجتمع - كافية

ناحية، وبين عدم الحساسية والنباه من ناحية أخرى. فارجي مثلاً تخوض معركتها في مجتمع يكاد يؤله المادة، وينكر كل ما هو معنوي جميل. وجورج إليوت تفسر على مارجي حرارة في طبيعتها وعفا في عواطفها ونمواً روحياً، ولكنها تضعها وسط البيئة الوحيدة التي لا تسمح لها بممارسة احساساتها النبيلة. وهكذا تبرز مارجي كفتاة في الثالثة عشرة من عمرها في حاجة إلى الحب والمطعم، لكي تخوض غمار صراع مرير مع المجتمع الذي تعيش فيه قبل أن تدفع حياتها ثمناً لخروجها على المجتمع. وجورج إليوت تريد بذلك أن تبين: وكيف أن البيئة في أجيال عديدة، قد أثرت في التشوه الحديث الذي ارتفع فوق المستوى العقلي للجيل الذي سبقه، تبعاً للرغبة البشرية التقدمية... ففلسفة الألم - سواء في ذلك مقالة الشهيد أو الفصحى... - تمثل هكذا في كل بلدة وحول مئات من المقادير المنسوبة.

وفي قصة درويولا يتبلور الكفاح من أجل مثل عليا. فرويولا تريد وأن تبقى شطلة عاطفة تكران الذات متقدة، كي تحيل حياة الألم إلى حياة من الحب الإيجابي. ولكن المجتمع لا يساعد على تحقيق رغباتها، إذ أنه مجتمع تسوده تيارات متضادة: ضالم الفن في فلورنسا تشاه الرغبة في الملهيات، وعالم السياسة تنفخ في النعاس، وعالم الدين تنتشر فيه الحروب المذهبية.

ويصور الصراع في درويولا بين العقيدة الجامدة والفرقة الإنسانية. فرويولا مأخوذة الب بشخصية سافونارولا، وهي تنظر إليه على أنه يمثل إرادة إلهية أو بصيرة مقدسة، لأنه مصمم أن يعيد فلورنسا إلى حظيرة الدين القديم. وهي تحس بضالة قدرها إزاء إخلاصه لمبادئه وسطه العليا، ولا ترى فيه إلا القداسة، حتى أنها تتكرر ذاتها وتعود إلى زوجها تيتو بناء على رغبته. ولكن عندما يرفض سافونارولا الوقوف إلى جانب أبيها الروسي في محنة ويأبى أن ينفذ حياته، تتغير نظرتها إليه، فتري أنه يخدع ضميره في سبيل اتباع مذهبه.

جورج إليوت

منطلقا سلبيا. ولكن هذه الاندواجية التي تحكم بالاعدام على الأهداف الاجتماعية لأن الأشخاص الذين يسمون إلى هذه الأهداف هم ضعف خلقى يحصلنا نحن أن هذا الضعف الخلقى خلق خلقا من جانب الكتابة لكي يكون تكتة تمتد عليها في الحكم على أهداف أشخاصها.

ولذلك نجد أن أشخاص رواياتها ينتهي بهم الأمر دائما إلى حالة من الجسود، يكون فيها كأنهم نماذج لا أشخاص حية، بسبب هذا الإدراك الاجتماعي الخلقى المزودج. فهم يبدأون حياتهم دائما بالأمل والرفقة في تحقيق هدف. ولكنهم، تدريجيا، يتخلون عن هذه الآمال وتلك الرغبات، ويفقدون توقدهم، ثم ينتهي بهم الأمر إلى الرضوخ للعرف والتقاليد، حتى يبدو كأنهم يبحثون عن تأكيد ذاتهم، ولكنهم يفشلون في تحقيق ذلك. ويبدو أيضا أن خالقهم يرى أنهم إما أن يؤكّدوا إرادتهم أو يتخلوا عن آلامهم، وهي تميل إلى الأخذ بالرأي الثاني. ووراء هذه الفكرة - فكرة التناكر لزعامة الإصلاح - توجد فكرة إنكار المطالب الأنانية كي ينتهي بهم الحال في الواقع إلى نوع من الوحي الاجتماعي لا يبيح الخروج عن العرف والمجتمع، وإنما يسمح بتقبل المجتمع كما هو وبالحفاظة عليه كما هو، في الحدود التي تراها فلسفة الراديكالية.

وهذا في الواقع ما يحدد مدى الصدق والأمانة في روايات جورج. إليوت: النظرة الراديكالية التي تنشأ شيئا من الإصلاح مع الإبقاء على الإطار الاجتماعي كما هو. ففي هيدلبرغ تربة المؤلفة أن تعطينا الاحساس بمجتمع قادر على حل مشاكله بنفسه، والاحساس بالتوازن بين الحركة الصاعدة والحركة الحابطة في المجتمع - بين الجذب إلى الأمام والجذب إلى الوراء. فهناك دائما ذلك التناقض بين آمال الأشخاص وأهدافهم وبين البيئة الاجتماعية التي تمثل العرف والتقاليد. ومحاولات الإصلاح تتوازن دائما مع هجر الأشخاص لهذه المحاولات. فما لا شك فيه أن جورج إليوت كانت تحشى أن يؤدي الاتساع الاجتماعي إلى

بأن توضح لنا مدى أمانة جورج إليوت في كتاباتها. فالواقع أنها لا تصدر حكمها على أنانية المجتمع، وإنما على ما تمده غياه خلقيا في أشخاصها أنفسهم. فهي تستغل نقطة الضعف في هؤلاء الأشخاص ولكنها تصدر حكمها لا عليهم فقط، وإنما على الإصلاحات التي يريدونها أيضا. وهي تتخلق في رواياتها عالما دراميا لكي تبرز مواطن الضعف في مثل هؤلاء الأشخاص، فتصورهم مكافئين خالين يتألمون، وعن طريق الألم يتحررون - أو يفشلون في التحرر - من أنانيتهم. ففيلكس هولت يتحرر خلال آلامه في السجن من احتقاره لعامة الناس. وفي هيدلبرغ تكشف دوروثي وليدجيت عن قدر من الانانية، ولكنها يتحرران من أنانيتهم خلال المساة التي يمران بها. فليدجيت يتعلم كيف يتعاطف مع كاسويون من خلال المساة التي يتعرض هو نفسه لها، فيدرك أن حياة الباحث يمكن أن تكون فاشلة. ولما كانت نقطة الضعف في نفسه هي سبب فشله فإنه يري لفشل كاسويون في أبحاثه. وهناك أشخاص آخرون يتحررون من أنانيتهم بعد فوات الأوان. فهنتي سويل في وادم يبدء تتعلم كيف تعطف على آدم، الذي كانت تتنكر له ولا تأبه لحبه، خلال تعرضها لمأساتها. وهناك الأشخاص الذين لا يفيقون من أنانيتهم أبدا مثل تيتو في هومبولد. ولعل هذا هو الدرس الذي تريد جورج إليوت أن تعلمه لقارئها: الاحساس بمشاكل الآخرين وآلامهم ورؤاه لهم والعطف عليهم. ولكن مجرد فشل هؤلاء الأشخاص في محاولاتهم إصلاح المجتمع تعطينا الاحساس بدم جدوى الكفاح في سبيل حياة أفضل، أو في سبيل إضعاف الظروف لارادتنا.

والواقع أن ازدواج الفرض في روايات جورج إليوت هو السبب الرئيسي في عدم تطور رواياتها تطورا مقننا. فالحوادث فيها لا تتبع أو تتطور من إحدى المشكلتين فقط: الخلقية أو الاجتماعية. فلو أن الحوادث تطورت من المشكلة الخلقية وحدها لبدت رواياتها مقننة، ولو أنها تطورت من المشكلة الاجتماعية فقط لبدا سير الحوادث

جورج إليوت

والواقع أن هذه النظرة إلى التفاعل بين الفرد والمجتمع نظرة اجتماعية جامدة. فالأفراد يظهرون في روايات جورج إليوت دائماً تحت رحمة الظروف الاجتماعية. وهذه نظرية آلية قدرية تظهر الأفراد محكومين ببيئتهم لا متحكمين فيها—أي أن القدرية موجودة في نظرة جورج إليوت الخلقية ونظراتها الاجتماعية على حد سواء. ولذلك رى أنها تميل دائماً إلى تقرير المصنوع الخلقى للصراع في رواياتها بطريقة مباشرة تضغط إلى حد ما من التوتر الدرامي في هذه الروايات.

ويعكس هذا على الناحية الفنية في روايات جورج إليوت. فهي لا تكتفي بمعامل الشخصية والمجتمع، بل تدخل أيضاً عامل الصدفة. فهي تضطر إلى أن تلجأ إلى أمواج نهر الفلوس وتبتر الطبيعة والنهر لكي تفرق ماضي وأغاما بقصد أن توفق بين نوعين من التفكير لا يمكن التوفيق بينهما: تفكير توم التقليدي الجامد، وتفكير ماضي التطوري المتحرر. وهي تلجأ إلى نفس الطريقة في رواية «روبولاه». ففي هذه الرواية يصيب روبرت اليأس بعد أن يجيب عنها في سافونارولا وفي المجتمع الذي لا يريد أن يساعدها على تحقيق أهدافها في سبيل حياة إنسانية أسى. وتهجر روبرت فلورنسا نفسها في قارب، وتستلقي فيه تاركة للأموال تحديد مصيرها، فتصلها هذه إلى قرية أساطير الطاعون. وهناك تبذل رسمها لكي تساعد أهل القرية حتى تصبح في نظرم قديسة. وهكذا تطبق جورج إليوت نظرياتها عملياً متعددة أحياناً على الصدفة لا على التسلسل المنطقي للمواد.

ومن طريق تصوير المآسي في حياة الأشخاص أمثال ماضي وآزر وليدجيت تريد جورج إليوت أن تثير شفقتنا عليهم. ولكنها تثير فينا أيضاً الخوف من أن يحل بنا نفس المصير الذي يحل بهم نتيجة لسلوكهم. وهذا الشعور بالخوف هو في الواقع انعكاس الخوف الكامن في ضمير القرن التاسع عشر عموماً—الخوف من المصير المجهول الذي يمكن وراءه التغير المستمر.

تراخي القيم الخلقية والاجتماعية. ولعل هذا هو السبب في أن صراع الترد في سبيل حياة أفضل ينتهي بالفشل في رواياتها. ففي «الطاحونة على نهر الفلوس» ينتهي الأمر بـماجي، تحت وطأة موارفها، إلى الحرب مع ستيفن. ولكنها تدرك أنها بهذا قد خرجت على العرف والتقاليد فتقول: «أين يمكن الواجب إذا لم يكن الماضي خلفنا؟ إننا لن نكون لنا إذا قانون إلا الميول الوثنية».

جورج إليوت إذا تحاول التوفيق بين الماضي والحاضر. فهي بمواقفها مع الماضي، وبمقلها مع الحاضر. وبين الماضي والحاضر، بين العاطفة والعقل، تحاول أن تخلق حالة من التوازن. ولكن الواقع أن عاطفتها تغلب عليها فلا نجد في رواياتها ذلك التوازن الذي نرى إليه. ومن هنا تألّج الرجعية في آرائها الاجتماعية، ودعوها إلى الراديكالية التي تؤيد الماضي وأوضاعه وترى في الزعة التقدمية خطراً على المجتمع الذي تريده أن يظل على ما كان عليه مع شيء من الإصلاح.

ولعل هذا هو السبب في أنها تمل في رواياتها على رؤية الآلام المعاصرة خلال منظور تاريخي لتستخلصها وتحيلها إلى ما يشبه نظرية اجتماعية سياسية. ففي رواية «الطاحونة على نهر الفلوس» تراها مهتمة بالآلام الشبيهة أو الضحية التي تنتمي إلى كل تقدم تاريخي للبشر. وفي «ميدلمارش» تظهر دوروثي بعد ستة أسابيع من زواجها في مضمون تاريخي. فيعد أن صورها في روما، تجعل من التاريخ الروماني القديم خلفية للمنظر، وتصور الصراع بين الوثنية والمسيحية، ثم تسقط من هذا كله ضوءاً على حالة دوروثي العقلية، والآلم الذي تحس به بعد إدراكها لحقيقة الحياة الزوجية. وتبدو النظرية التي تسمى جورج إليوت إلى إرثها في محاولتها التوفيق بين الحياة التي يشهدا الأفراد والحياة التي تسح بها الظروف. وهذه هي النظرة الراديكالية التي تنشد في الواقع التوفيق بين الماضي والحاضر، بين الماضي الجامد والحاضر الذي يسعى إلى إحداث تغيير.

المصرع الأول

حدث له حادث تافه:

٣ فقي الصباح صها حسن مفتاح وخرج في نزهة بحرية. وخرج مع الجميلة مدام كلاداكيس صاحبة البنسيون والجميلة مدموازيل كابنتاكيس ابنة اختها الجميلة مدام فوتيس من زوجها الأول الجميل الذي كان ضابطا بحريا ثم أكله السمك في المنطقة ما بين دكاك وجزائر الخالدات. وكان الجو جميلا طبقا للخطة الموضوعية. فخرجوا في العاشرة طبقا للخطة الموضوعية، واشتروا الساندويشات الجميلة من تورنازاكيس الجميل طبقا للخطة الموضوعية، وبلغوا الميناء الجميل طبقا للخطة الموضوعية، وركبوا الزورق الجميل طبقا للخطة الموضوعية، وبلغوا السلسلة الجميلة ذات الركام الجميلة طبقا للخطة الموضوعية. ولكنهم لم يعودوا طبقا للخطة الموضوعية. لم يعد إلا التوقي الجميل الذي لم يشترك في وضع الخطة.

فقد ارتطم الزورق بالصخور فامتلاً بالماء ثم توارى. وعرف التوقي واجبه فسيح إلى



المصرع الأول

أقرب محضرة وتثبت بها. أما حسن مفتاح فلم يكن يعرف العموم، فضرب الموج بلذراعيه جملة مرات ثم اختفى تحت المياه، ثم طفا مرة أخرى وضرب الموج بلذراعيه جملة مرات وسعل سعالا ملحا جملة مرات، وكان آخر ما رآه مونا ربيع جالسة بين الصخور، ثم اختفى تحت المياه ولم يعد إلى الظهور. أما كلاداكيس فقد سبحت مترا ثم تخشب ساقها اليسرى في مياه ينابير، واستغاثت باليونانية جملة مرات، ولكن النوتي الجالس على الصخرة لم يكن يفهم اليونانية فظل جالسا على الصخرة. ثم تخشب بقية أعضائها واختفت تحت المياه. أما كابيتناكيس فلم تضرب الموج ولم تسعل ولم تتخشب ولم تستغث باليونانية لأن ثوبها كان مشتبكا بالزورق فخاصت مع الزورق إلى الأبد. اختفى كل شيء تحت المياه، إلا بعض الساندويشات وإشارب مدام كلاداكيس وكيس تورنازاكيس وصحيفة حسن مفتاح والنوتي الجميل الذي لا يفهم اليونانية. لقد انتهى كل شيء في عشر دقائق. انتهى بأقل جلبة ممكنة. إن البحر أزرق وجميل، والسما زرقاء وجميلة، والصخور سوداء وجميلة، والشمس باردة وجميلة. وبقي لكل شيء جماله رغم ما حدث. وهل حدث شيء؟ جلس النوتي على محضرته يتأمل ما حدث. ولم يبد عليه أنه يتأمل حطام الدنيا. ولم يبد عليه أنه يفكر بتاتا. لقد نازعت نفسه مرتين أن يقفز في البحر لينقذ الغارقين، ولكنه غالب نفسه الأمارة بالخير حتى غلبها، فقد ذكر أنه أوشك أن يهلك منذ شهر لأنه أراد أن ينقذ سيدة تفرق. إنه زاهد في بطولة لا يشهدها أحد. بل هو زاهد في البطولة ولو شهدها جميع الناس. بل هو زاهد في الخير الذي يورد موارد التهلكة. لقد كان يحسب أن إنقاذ الغرق أمر هين، فلما اختبره وجد أن الغريق لا يجب أن يفرق وحده. إن عباس الصعيدي بادر في الصيف الماضي لانقاذ تلميذ رسب في الامتحان فألقى بنفسه في الماء. فأين عباس الصعيدي الآن؟ إن أرملة تنسول الآن بعيالها الأربعة. هلك عباس الصعيدي ونجا التلميذ. إن مشيئة الله عجيبة لا يفهمها أحد. (ولكن النوتي الجميل وأرملة عباس الصعيدي وإخوته جميعا لا يعلمون أن التلميذ قد رسب في الدور الثاني، ولو قد عرفوا لزاد عجبهم من مشيئة الله). جلس النوتي الجميل على محضرته السوداء يتأمل ما حدث. ولم يبد عليه أنه يتأمل حطام الدنيا. ولم يبد عليه أنه يفكر بتاتا. ولكنه كان يفكر. كان يفكر في نفسه وفي عباس الصعيدي، في المرأة التي أوشك أن يهلك في إنقاذها وفي الأرملة التي تنسول بعيالها الأربعة. إن

المصرع الاول

النوتي الجميل ليس له عيال أربعة ولكنه قد تزوج البنت خديجة الحلوة باثمة الفجل في
درب المحاميد، وهو الآن يذوق عسيلتها وهي الآن تذوق عسيلته. حسنا فعل النوتي
الجميل.

ولكنه هز رأسه أسفا على الشباب. ونظر إلى البحر فرآه أزرق ولكنه لم يفهم أنه جميل
كذلك. ونظر إلى السماء فوجدها زرقاء ولكنه لم يفهم أنها جميلة كذلك. ونظر إلى الصخور
السوداء فاذا هي لا تزال سوداء، ولكنه لم يفهم أنها جميلة كذلك. ونظر إلى الشمس فهي
في السمت باردة، ولكنه لم يفهم أنها جميلة كذلك. لقد بقي لكل شيء جماله رغم ما
حدث. وهل حدث شيء؟ قال الموج الوديع: «لم يحدث شيء». قالت السماء الضحوك:
«لم يحدث شيء». قالت الصخور السحرية: «لم يحدث شيء». واحمرت الشمس
البيضاء وقالت من سمها: «لم يحدث شيء»، لم يحدث شيء البتة. أنا هنا منذ الأزل،
وعيني ترى كل شيء. أنا أقول لم يحدث شيء، لم يحدث شيء البتة. قطع منا وعادت
إلينا. فلا تزعجوا سكون الطبيعة بنقيق الضفادع». وزال عن الشمس غضبها، فزال
حرمتها، وعادت بيضاء تشرق في صمت على العالمين.



الخلود في نصوص الأهرام

من الأمور التي شغلت وما زالت تشغل فكر الانسان مصيره بعد الموت : ماذا سيلقى وراء حافة القبر؟ ولقد اعتقد البعض أن هناك، على نحو ما، حياة أخرى، وأن خاتمة الانسان ليست ذلك المصير المظلم الذي يأتيه فيحرمة من دنياه وأهله وعشيرته؛ بينما استسلم البعض الآخر لفكرة حياة واحدة فقط فرأوا في الموت نهاية لكل شيء. وهذان الاتجاهان اللذان تنازعا فكر الانسان يكشفان في حقيقة الأمر عن اختلاف جوهري: عن الأمل الذي ملأ قلوب البعض فنزعوا إلى الخلود ووهبوه على طريقة ما، والذي حرم منه الآخرون فاندثروا بموتهم.

ورغم وضوح المعنى الخرفي لكلمة الخلود إلا أن تحديد معناها ليس بالسهل، خاصة وأن الصورة التي كونها الانسان في مخيلته عن هذا البقاء أو الاستمرار اختلفت من مكان لآخر ومن عصر لعصر وأثر فيها عديد من العوامل والاتجاهات. ودراسة هذه الفكرة

المخلود في نصوص الاهرام

وتطورها وما طرأ عليها من تغير أو ما اعتراها من هزات أمر عظيم الأهمية لأنه يلتقي الضوء على خبايا كثيرة في حياة الإنسان الدينية وكيانه الوجداني والفكري أثناء تاريخه الطويل، ويكشف عن مدى تعلقه بالحياة وكفاحه في سبيل الانتصار على الموت.

وسنحاول أن نعرض هنا لهذه النظرة في مرحلة من أولى مراحل الفكر الإنساني عندما كان الإنسان يصوغ حلقة من الحلقات الأولى للحضارة البشرية في وادي النيل. والواقع أنه إذا استعرضنا تاريخ شعوب العالم القديم وحضاراتها في مختلف أرجائه، بل وإذا استعرضنا أيضا حياة الأجناس المتباينة التي نحيا في زمننا هذا والتيارات الدينية والفلسفية السائدة، لواجهتنا حقيقة مهمة وهي أنه ليس هناك بين الشعوب التي عرت الأرض شعب اهتم بمصيره بعد الموت ومنى نفسه باستمرار الحياة بعده كما فعل الشعب المصري القديم.

والمعروف أن البيئة تشكل دائما عاملا هاما في صياغة حياة الشعوب وتلون حياتها وتحديد أفكارها، وهو أمر يصدق تماما بالنسبة إلى أثر طبيعة مصر على أهلها. والعامل الأول في هذه البيئة هو نيل خير يجري من أقصى جنوب البلاد إلى أقصى شمالها ويعطي الحياة للوادي كله، عاش المصري في كنفه يشرب ماءه فيحيا ويروي منه أرضه فتحضر وتنفض بالخير ويحني منها ما يكتفيه ويؤمن غده. وإذا سار قاربه على صفحة النيل استطاع أن يصل إلى المدن الواقعة في أقصى الجنوب أو إلى القرى المترامية في أطراف الشمال. ومن هذا النيل تعلم المصري، من بين ما تعلم، قصة الحياة: ففي وقت معروف يرى مياهه تبدأ في الارتفاع، ويرقبها وهي تبلغ أوجها وتغمر الوادي لفترة محددة، ويراهها تنسحب رويدا رويدا وإذا بالنيل يعود بعد حين كما كان إلى موضعه، ثم يشهد مياهه تقل والترع الجائنية تجف، ولكن الدورة تتكرر بعد عام، فتعود مياه النيل ترتفع حتى تصل إلى ذروتها، ثم تعود فتنسحب إلى مجراها، ثم تقل، وهكذا . . .

وكانت الشمس هي العامل الثاني في حياة المصري، تحدد له يومه وتنظم له عمله. فهو يسعى للعمل مستقبلا أشعتها الدافئة على وجهه كل صباح. وهي تشرق دائما في سماء خالية من الغيم فتبعث فيه دفئا وحياة، وتبث في زرعه وحيواناته خصبا ونموا. ويراهها تصاحبه أثناء عمله وتحدد له منتصف يومه عندما تتوسط السماء فوقه فيخلد

المخلود في نصوص الاهرام

للراحة قليلا. ويودعها في المساء وهو يعود إلى داره منها عمله بمغيبها وراء الأفق، قتها حياته وتسكن لتبدأ مرة أخرى في الغد مع أشعتها الأولى. والشمس لا تخلف موعدا ولا النيل - فيحس المصري هدوءا واستقرارا وأمنا لعله معنى الأمل.

وكما كان الوادي الأخضر الخصب حنونا على الأحياء يفيض عليهم بخبراته كانت الصحراء القريبة التي اتجه إليها المصري القديم ليدفن موته حنونة عليهم كذلك. فجوها الجفاف ورمالها الساخنة تحفظ من يوارون فيها سالمين حتى لو لم تعالج أجسامهم بأية وسيلة لحفظها كالتحنيط مثلا، كما تكشف عن ذلك حفائر الجبانات الفقيرة بين رمال الصحراء. والأمل الذي تعلمه المصري في حياته من النيل والشمس لا بد أن قوي بمرور الزمن عندما عاد ليحضر قبرا آخر يوارى فيه ميتا يجوار من سبقه، فوجد جنسهم سليمة وكأنها راحت في سبات طالت مدته. وهكذا قوي الاعتقاد لديه أن الموت ليس خاتمة الانسان، فالنيل والشمس يحكيان قصة الحياة حين يبدأ حياتها ويتدرجان حتى يبلغان الذروة ثم ينحدران عاتدين، لا إلى غير رجعة ولكن لفترة يرجعان بعدها للحياة مرة أخرى، وهكذا دواليك. وليس من الغريب أن يكون الانسان كذلك: فهو أيضا يبدأ حياته طفلا ثم يكبر ويشند عوده حتى يبلغ ذروة قوته، ثم يرتد بالتدريج إلى طفولة ثانية حين يضعف في أواخر سني حياته التي يقضيها على الأرض. فهل يكون موته هو النهاية، وهذا جسمه المسجى ما زال سليما وكأنه في إغفاءة طويلة؟ كلا، لا بد هناك عودة بعد الموت. ولعل هذا هو السبب في أن جثث الموتى كانت تدفن في أغلب الأحيان في وضع يحاكي وضع الجنين في بطن أمه استعدادا لولادة أخرى جديدة. فوراء القبر إذن وجود واستمرار حياة وبقاء لا يمكن للموت أن يضع لها حدا، بل هو يحدد فقط انتهاء مرحلة من مراحل الحياة تتلوها مراحل أخرى.

وكيان الانسان في نظر المصري القديم كان يتمثل في مظاهر محددة له وهي العناصر التي تكون هذا الكيان. فلم يكن الانسان في نظر المصري جسما فقط، بل هناك الجانب الروحي الذي يتمثل في القرين الروحي الذي لا يختلف عن الجسم في شيء إلا في مادته الأثيرية التي لا يعوقها عائق، والذي يولد مع الانسان ويلزمه أينما سار وأينما حل، ولا يفترق عنه حتى في الموت بل يسبقه إلى القبر ويظل معه. وكان يطلق على هذا القرين اسم «الكاه» ويرمز له بذراعين مرفوعتين إلى أعلى. وهناك الروح

المخلود في نصوص الأهرام

التي تخيلوها على شكل طائر له رأس إنسان وصوروه ناشرا جناحيه أثناء زيارته للمقبرة من وقت لآخر، لأن الروح تطير للسماء حيث تحيا هناك أو تصبح نجما من النجوم الخالدة. ومن بين العناصر الأخرى التي يتكون منها الإنسان اسمه الذي يشكل عنصرا مهما إذ يحوي القوة السحرية للكائن الحي.

هذه كلها عناصر يجب المحافظة عليها وإتاحة جميع السبل لحفظها واستمرارها. والمنزل الذي ينتقل إليه الإنسان بعد الموت هو منزل آخر مزود بكل ما يضمن للإنسان راحته واستمراره. ففي ومنزل الأبدية، كما تصفه النصوص، تتوفر الراحة وكل ما يضمن البقاء للإنسان: فهو يضمن للجسد الرائد في تابوت مقفل في حجرة آمنة أن يظل دائما سليما لا يتطرق إليه أي عامل من عوامل الانحلال ويحفظه متكاملا للحياة الأخرى، وهذا أمر أساسي. والقرايين المقدمة في المقبرة التي يلزم تقديمها خاصة في الأعياد الجنزية كما تذكر النصوص هي عامل هام آخر. والرسوم الممثلة على الجدران لموائد القرايين الحافلة شيء ضروري أيضا. ولكن الشيء الأهم من هذا كله هو الغذاء الروحي أو الصلوات والتراتيل التي تنشد والتي تكون الجانب الروحي من هذا الاعداد الجنزي.

ولعل أهم مصدر حفظ لنا هذه الصلوات والتراتيل هو نصوص الأهرام، وهي مجموعة النصوص التي ظهرت لأول مرة منقوشة على جدران حجرة الدفن في الأهرامات ابتداء من أواخر الأسرة الخامسة إلى حوالي عام ٢٦٣٠ ق. م. وعندما نعلم أن أهرامات الأسرة الرابعة بالجيزة، مثل هرم خوفو الضخم أو هرمي خفرع ومنكاورع، لا تحوي داخلها أي نقش أو كتابة على الإطلاق يعطينا فكرة عن الطقوس الدينية والتراتيل والأناشيد والصلوات الخاصة بملوك هذا العصر البعيد تتمثل لنا بوضوح الأهمية الكبرى لهذه النصوص التي سجلت داخل الأهرامات المتأخرة في الأسرة الخامسة، إذ تطلعتنا على هذا العالم الزاخر من الأفكار التي تروى هذه النصوص والصلوات التي لا بد أنها كانت تنشد للملوك كلهم مع الطقوس الجنائزية التي تؤدي. وهذه الأفكار يمكن اعتبارها أولى تخيلات الإنسان عن العالم والوجود. ومن دراستها يتضح لنا أن معظمها يرجع إلى عصر أقدم بكثير جدا من عصر بناء الأهرامات التي سجلت في داخلها، كما أن الأحداث التي تروى ترجع إلى عصر سحيق لم يحفظ لنا منه شيء إلا هذه النصوص التي ظلت

الخلود في نصوص الأهرام

تشد على مر القرون حتى شاء لها التطور في الطقوس الجنزية أن تسجل على الأهرامات في أواخر عصر الأسرة الخامسة. ومن الناحية اللغوية كذلك فإن كلمات هذه النصوص يتضح فيها القدم ولغتها عتيقة بالنسبة إلى لغة الدولة القديمة مما يدفعنا للقول بأن معظمها يرجع إلى قرون عديدة قبل عصر بناء هذه الأهرامات. وإذا حاولنا أن نحدد السبب الذي كتبت من أجله هذه النصوص في داخل الأهرامات لما استطعنا أن نجزم بذلك. فهل كتبت هذه النصوص لزيادة تأكيد الأثر المرجو منها، ألا وهو طلب الخلود؟ أم أن السبب كان الحرص على وجود هذه النصوص تحت سمع الملك الراحل وبصره في غرفة الدفن؟ أم أنها كتبت لتحول لا نعلمه في الطقوس الجنزية؟ أم لمعركة طبيعة النفس البشرية التي قد تلهي القاعين على أمر هذه الطقوس وتصرفهم لسبب أو لآخر أو تعوقهم عن الاستمرار في أداؤها؟ أم لمجرد الخوف من أن ينسى هؤلاء القاعون على أداء الطقوس الموقى وما يتعلق بهم؟ - كأنهم يستبقون الشاعر العربي الذي وصف القبر قائلا:

يزار كثيرا فدون الكثير فبنا فينسى كأن لم يزر

وازاء تعدد هذه الاحتمالات، فإنه يتعسر القطع في الأمر بقول. وقبل أن نتابع روح الملك المنطلقة إلى السماء أو نلاحقها في تنقلها بين أرجاء العالم الآخر كما تردد هذه النصوص، فلنحاول أن نلم بشيء عن الاعداد الجنزي للملك في عصر الدولة القديمة أي فترة كتابة هذه النصوص داخل الأهرامات. كان الملك يشرع في بناء هرمه بمجرد توليه العرش، وفي نفس الوقت يوالي العناية بمقبرة أبيه. وكانت تقوم حول الهرم مجموعة من الأبنية الملحقة: فبجوار النيل يقام معبد يسمى معبد الوادي لقربه من الوادي، وفيه تجري الطقوس الأولى لتحنيط جثة الميت ثم تتبعها الطقوس الأخرى التي تهدف إلى تمكين الجسد من استئناف الحياة مرة أخرى مثل طقوس فتح القم وغيرها. وفي هذا المعبد كان يجتمع نبلاء الدولة وكبارها في الأعياد الجنزية أو المناسبات التي تقام فيها الشعائر الخاصة بروح الملك. وفي نهاية هذا المعبد طريق طويل مبني ومسقوف بالحجر يصعد الهضبة ويربط معبد الوادي بالمعبد الجنزي المقام إلى الشرق مباشرة من هرم الملك، وهو معبد لا يظاه غير الكهنة الذين يؤدون الطقوس الجنزية اليومية لروح الملك ويقدمون القرابين لتبائله المقامة فيه وهم يرددون الأناشيد والصلوات.

المخلود في نصوص الاهرام

ولا يسمح لغير الكهنة بدخول هذا المعبد لأنه جزء من الرحاب المقدسة للهرم الملكي الذي يقبع داخل فناء كبير مسور يضم هذه الأبنية والمعابد الملحقة.

وفي هذا المعبد الجنزي كانت ترتل الصلوات التي كتبت نصوصها في داخل الهرم نفسه. وفي هذه النصوص يظهر صدى النظرتين اللاهوتيتين المهمتين في الديانة المصرية القديمة. وكما أثر النيل والشمس في البيئة الطبيعية، فقد كان لهما كذلك أثرهما في اللاهوت المصري. فهناك نظرية الإله أوزيريس رمز البعث والأمل في الحياة الخالدة المتجددة وهو صدى للنيل والحياة الزراعية التي أملت لها طبيعة مصر. وتصور النصوص أوزيريس خيراً حَكَمَ مصر وحضرتها وعلمها وتجسدت فيه معاني الحق والعدل. ولم يستطع الشر المتجسد في أخيه ست إله الصحراء والجذب أن ينتصر عليه إلا إلى حين، ولكن جهود زوجه الإلهة ايزيس التي ترعاه وابنه حوريس الذي يبذل عينه في التضال مع ست تكلل بالنجاح ويقوم أوزيريس من الموت - وبهذا يفسر تجدد النيل والزراعة كل عام. وتخبرنا النظرية أن أوزيريس هذا أصبح حاكماً للعالم الثاني حيث يقبل في جناته الأبرار فقط الذين يبرأون في محكمته الإلهية.

والنظرية الأخرى هي نظرية الإله رع إله الشمس التي تفسر العالم على هذا النحو: الإله رع يحكم العالم منذ الأزل وإلى الأبد - فهو يعبر السماء كل يوم في قاربه حيث يولد في الشرق ويسمى «خير»، ثم يصبح «رع» عندما يتربع في السماء، وأخيراً يستحيل إلى «أتوم» في النهاية عندما تؤذن الشمس بالمغيب، ولكنه ينبعث كل صباح مستصراً على الظلام. وهاتان النظريتان الدينيتان اللتان يظهر صداهما في نصوص الاهرام لونتنا فكرة المصري عن مصير الملك في العالم الثاني، فهو تارة يتدمج في شخصية أوزيريس إلى العالم الآخر وبذلك يلتقي المصير الذي لاقاه أوزير وبواجه نفس الصعوبات حتى يصل مستصراً للعالم الآخر، وتارة يلتحق بركب الإله رع إله الشمس حيث يدخل إلى رحابه الأبدية اللانهائية.

وهذه النصوص التي تقع في أكثر من سبعمائة فصل والتي كان الكهنة يتلونها وهم يؤدون طقوسهم ويقدمون القرابين ويمحرقون البخور هي فيض من الصلوات والدعاء والأناشيد يتردد فيها صوت الكاهن وقد اتخذ دور حوريس الإبن الذي يتنادي أباه أوزيريس المتدمج فيه شخص الملك الراحل. وهو تارة يكلمه بصوت يفيض بالحُب

الخلود في نصوص الاهرام

والاعزاز قائلا: «ها قد أتيت إليك، أنا ابنك، أحطني بذراعيك، لا تفارقني»، وثارة يؤكد: «أنت حي، أنت حي - إنك تعيش للأبد أبدا». ونسمعه مرة وهو يصرع للآلهة أن تحسن استقبال الملك عند وصوله إلى عالمهم، أو يعلو صوته ويمتلئ بنشوة الفرح والانتصار عندما يعلن وصول الملك إلى رحاب رع، وثارة يتهدج صوته وهو يرتل صلاة صوفية عميقة المعنى.

وعلى الرغم من أن فهم القيمة الأدبية والدينية والفلسفية لهذه النصوص يتطلب أن نقرأها كلها معا - إذ أنها تكون في مجموعها بناء متكاملا أو حاجزا يفصل بين الملك والموت وثارا جارفا من الدعاء والصلوات التي تهدف إلى مسح الموت عن الملك وإبلاغه إلى نهاية المطاف حيث الوجود الأبدي في رحاب الآلهة أو بين النجوم التي لا تبلى - إلا أننا نستطيع أن نلمس بعض هذا في اللوحات التي اخترناها من هذه النصوص. وقد حاولنا أن نحفظ فيها بأسلوب النصوص نفسه وترجمتها ترجمة حرفية أو تكاد ما أمكننا ذلك إذ أن هذا جزء من القيمة الأدبية لهذه النصوص. وفي هذه النصوص ترد أسماء بعض الملوك التي كتبت هذه النصوص في أهراماتهم مثل «أوناس» و «بيسي».

مما يثلج صدر الإنسان أن يعلم أن من يتركهم سيكون عليه. ومن بكى على الإله أوزيريس عندما استطاع إله الشر ست أن يمثل بجثته بيكي على الملك المتوفي: فزوجته ليزيس وأخته نفتيس تذرغان الدمع وهما تبختان عن الجنة - والكاهن يقول:

«إن ليزيس ونفتيس تبختان عن أخيهما أوزيريس

أنت يا من هنا

وانت يا من هناك

ابكي على أخيك

ليزيس ابكي على أخيك

نفتيس ابكي على أخيك».

وبعد أن تصف النصوص مشاعر الأختين، تذكر كيف كللت جهودهما بالنجاح آخر الأمر بعثورهما على أوزيريس، وكيف سعى حوريس الابن من أجل خلود أبيه. ويعلن الكاهن هذا فرحا وهو ينادي الملك مؤكدا نجاح أولى الخطوات في سبيل إنقاذه من الموت:

المخلود في نصوص الاهرام

«إن إيزيس ونفتيس قد رأناك
وعثرنا عليك

وحوريس يربعاك
وقد جعل إيزيس تحميك وكذلك نفتيس
أحطه بذراعيك ولا تبعد عنه
فها هو قد جاء إليك».

والمعروف أن إيزيس، التي كانت تتمتع بقوة سحرية، استطاعت بفنها وطلاسمها أن
تحمي زوجها أوزيريس وترده للحياة. وعلى لسان الابن البار حوريس ينادي الكاهن
الملك قائلا:

«قم، قم، أبي أوزيريس
أنا ابنك، أنا حبيبك
أنا ابنك الذي يحبك
أنظر إلي

ها قد أتيت وأحضرت لك ما تريد
واختاك الحبيبتان إيزيس ونفتيس
تفرحان من أجلك
أبي أوزيريس لا تتركني
لأنني أعطيت نفسي لك
لقد زرعت لك وحصدت
استيقظ، أبي، استيقظ
هذا قربانك
تقبله مني».

وهكذا يحاول حوريس أن يوفر لأبيه مقومات الحياة وأن يكون له بمثابة عصا
الشيخوخة. وهو يؤكد هذا قائلا:

«ها أنا آتي لأبحث عنك أنا حوريس
لقد فتحت لك فاك أنا حوريس

المخلود في نصوص الاهرام

أنا ابنك أنا حبييك

لقد فتحت لك فاك

وها أنا أفتح لك عينيك.

ومن هذا الموقف ينتقل الكاهن من الحديث عن أوزيريس إلى مخاطبة الملك المتوفي قائلا:

ولقد فتح لك حوريس فاك

كما فتح فم أبيه أوزيريس

لقد أحاطك بذراعيه

ووضعت حوله ذراعيك وأحطته

ولن يغادرك أبدا.

وكما ذكرنا من قبل فإن هذه الأناشيد كانت تُنشد أثناء أداء الطقوس. وترينا بعض النقوش كيف كان الكهنة يؤدون هذه الطقوس: فمنهم من يتخذ شخصية الابن حوريس ويقرب من عيني وفم التمثال أو التابوت أداة معينة حتى يسهل للجسد أن يستعيد الحياة، أو يطوق التابوت بذراعي الزوجة أو الابن. وفي أثناء ذلك يحرق البخور وتقدم القرابين.

وعلى الرغم من أن القرابين المقدمة للملك كانت من كل لون ونوع ولها نصوص خاصة بتقديمها، إلا أنها تكشف عن اتجاه إلى الرمزية في نواح عدة. فمثلا يعلن الكاهن أن القربان الذي يقدمه للملك هو عين حوريس. وتحدثنا القصة الدينية أن حوريس، عندما خاض المعركة ضد ست في سبيل إلقاء أبيه، تعرض لشقي الهجمات من ست الممثل لقوى الشر. وفي هذا الصراع فقد حوريس عينه، ومن ثم رمزوا للقاء بعين حوريس مثال التضحية. ومن ناحية أخرى فإن الاتجاه إلى الرمزية يتضح من «الماء المنعش» الذي يقدمه حوريس لأبيه:

وها هو ماؤك المنعش

أي أوزيريس ها هو ماؤك المنعش

الذي أحضره لك ابنك

الذي أحضره لك حوريس

المجلد في نصوص الأهرام

ها قد أتيت
وأحضرت لك عين حوريس
ليفرح بها قلبك
أحضرتها لك، وها هي تحت قدميك..
ويقول الكاهن مخاطبا الملك:
«أقدم لك كل قربان
وأرفع لك الطعام والشراب
وما ترغب
ليقر قلبك مع الإله
أبد الدهر».

وقد اعتقد بالفعل أن الميت يستفيد مما يقدم له من قرايين وطعام وشراب ويقر بها قلبه، إذ أنها تحفظ صلة الميت بأهله. وهو يستفيد كذلك بالصلوات التي تردد كل يوم. وهذا يجرنا للكلام عن شيء آخر، وهو القوة السحرية التي اعتقد أن مثل هذه الصلوات تحملها. فعندما تخرج كلمات هذه الأناشيد والصلوات من فم الكاهن فلإنها تتحول إلى حقيقة مادية. وتروي لنا إحدى النظريات اللاهوتية أن القوة الإلهية تستطيع أن تخلق بالكلمة التي تجسد الفكرة الإلهية. ولما كانت هذه النصوص تتعلق بالملك المتوفي المندمج في شخص الإله أوزيريس، وكان الكاهن الذي ينشدها يمثل الابن الإله حوريس.. فلإن القوة الخالقة المحيطة بهذه النصوص تعطيها الحياة وقوة الخلق. والصلوات المكتوبة على جدران غرفة الدفن تمتلئ أيضا بهذه القوة السحرية وتدب فيها الحياة عندما يخرج صوت الكاهن المرتل بها. ولا عجب - ونحن نعرف أن الكتابة الميريوغرافية استخدمت صور الانسان والحيوان من بين رموزها - أن حرص ناقشو هذه النصوص على جدران غرفة الدفن بالهرم على ألا يتركوا صور الانسان أو الأفاعي والحيوانات الفصارة كاملة خوفا من أن تلتحق الأذى بالملك الراقد في غرفة الدفن هذه عندما تدب فيها الحياة أمام القوة الخالقة، فرسمت الأفاعي مقطوعة الرأس، ولم يكمل رسم بقية الأشكال الأخرى حتى تظل عاجزة عن الأذى مهما دب فيها الحياة.

ورغم أهمية القرايين الفعلية والنصوص التي تعدد أسماء هذه القرايين في الطقوس

المخلود في نصوص الاهرام

الجنزية لفسان استمرار حياة الجسد، إلا أن الوسيلة الأقوى في هذا السبيل التي ترد في بعض أجزاء نصوص الاهرام هي القوة الإلهية التي أعطيت للملك بوصفه عضواً في الأسرة الإلهية التي نهل أفرادها من المحيط الأزلي، وهو بذلك لا يحتاج ولن يحتاج إلى طعام دنيوي أو شراب:

«لن يعطش أوناس

ولن يجوع

ولن يهن قلبه

ولكن كيف يجوع أوناس وهو لا يعرف الجوع

وكيف يعطش أوناس وهو لا يعرف العطش

لقد ولد في المحيط الأزلي ومنه جاء

ومن الخبز الذي هناك يعطيكم».

والخطوة التالية بعد ضمان سلامة جسد الملك وتوفير كل السبل الممهدة لاستمرار حياته هي الاستعداد لقيامه الملك. وطقوس التطهير بالماء وبالبخور لازمة لذلك، فيردد الكاهن:

«خذ هذا التطهر بالماء

الذي يقدمه لك ابنك حوريس»

ثم يؤكد له:

«فك طاهر وعظامك طاهرة ووجهك طاهر»

ويعلن له أن الموت لم ينل منه شيئا بل سيصعد للسماء:

«إن قلبك لك وساقيك لك وذراعيك لك

وعلى السلم ستصعد للسماء

على سحابة البخور»

ويهيب به أن ينفخ الموت فهو لم يمت:

«انفض عنك لقاغات التحنيط

إنها ليست إلا خصلات شعر الإلهة نفتيس».

وهذا ما نرى له صدى في المناظر التي تمثل ليزيس ونفتيس تحيطان أوزيريس، أو

المخلود في نصوص الأهرام

تمثل هاتين الإلهتين وقد نشرت كل منهما جناحيها تحوطان الميت الراقد في التابوت.
ويرتفع صوت الكاهن قائلا:
«قم، أنفض عنك التراب
وارفع نفسك
وتجوّك مع الأرواح
جناحاك جناحا نسر
وضياؤك كضياء النجم».

ولعل صوته يمتلئ بنشوة الفرح وهو يرفع نظره نحو السماء منشدا:
«فتحت أبواب السماء
ورأسك ثابت على جسدك
وأعضائك ثابتة على جسدك
فتحت لك أبواب السماء
ورفعت متاريسها
ورفع الحجر عن القبر لك
ستجلس على عرشك هذا
وتحكم الأرواح».

ويؤكد مرة أخرى قيامة الميت:
«إن فم الأرض فتح لك
ويناديك الإله جب أنت عظيم كرع
ومبجل كملك
التاسوع الالهي يناديك أن اقبل بسلام
وباب السماء الشرقي فتح من أجلك
وللهة السماء تمد ذراعيها لك
وهي ذات الشعر الطويل والصدر الحنون
إنها تدفعك إليها - إلى السماء
ولن تتركك على الأرض

المخلود في نصوص الاهرام

لأنها تلذك».

ويهتف أخيرا:

«إنك تصعد وتفتح لك أبواب الأفق
وتسكن في أحضان أمك السماء
وأحضان أبيك آتوم.
كم رائع حقا ذلك المنظر
وكم مبهج حقا ذلك المنظر
صعود هذا الإله إلى السماء
كصعود أبيه آتوم للسماء».

وصور الصعود للسماء التي تخيلها كاتب هذه النصوص كثيرة وكذلك صور الاندماج في اللامتناهي. ولكن المهم هو أن هناك محاولة لاندماج هذه الروح ليس فقط في الأبدية بل في قوى الكون الطبيعية:

«ضحية في السماء
والآلهة الأزلية تهتف
إننا نرى جديدا
فع أشعة الشمس يأتي حوريس
ويخدمه الآلهة
ويشرق متجددا في الشرق
وتأتي إليه الأبدية».

أو:

«يستقبلونك في السماء كروح بينهم
وتجلس على عرشك الثابت هناك
وكنجم ثاقب تعبر السماء على المحيط
ولك روحانيتك»

أو عندما يشبهونه بالشمس التي تسيطر على السماء في ذروتها:
«نرى أوناس يعبر السماء

المخلود في نصوص الاهرام

كأتون من نار
عندما ترتفع أشعة الشمس.
وبعد صعود الملك للسماء نسمع الكاهن يضرع لإلهة السماء:
«أي إلهة السماء القوية
أنت عظيمة تملئين الدنيا بممالك
وتمتد الأرض كلها تحتك
وتملكين الأرض وما عليها بذراعيك
اجعلي من أوناس نجما خالدا
لا يفنى».

وفي هذا ما يفسر الرسوم التي تصور السماء على شكل إلهة تلمس الأرض بكفيها
وقدميها وقد زين جسمها بالنجوم. ولهذا فالكاهن يطلب من إلهة السماء أن تأخذ
الملك الراحل لديها وتقبله نجما خالدا لا يلى. وهناك ستطعمه الإلهتان إيزيس ونفتيس
بغذائهما الإلهي:

«وترضعه الإلهة إيزيس بلبنها
والإلهة نفتيس بفيضها
ولينعم بالحياة
والرفاهية والسعادة».

ويضرع الكاهن لرع إله الشمس أن يستقبل الملك:
«إن يبسي قد جاء إليك
كحمل من ذهب
ولد في السماء
خذه معك
إلى الأبد».

ويأتي رد إلى الشمس على لسان الكاهن:
«هذا ابني الحبيب به أسر
وكل الحياة وكل الصحة تعطى لك

الخلود في نصوص الأهرام

والخلود ملكك».

وعندئذ يهتف الكاهن قائلا:

«لقد صعد أوتاس إلى السماء

ووجد رع هناك يقرب منه

وإلى جواره يجلس».

وهكذا اعتقدوا أن الملك يلتحق بموكب الإله رع ويجلس إلى جانبه في قاربه «ذي ملايين السنين» ويعبر السماء معه خالدا أبدا.

أما بقية آلهة العالم الآخر فيناديهم الكاهن قائلا:

«أي آلهة العالم الآخر

إليكم ينتمي الملك يبسي

ومادمت لا تموتون

فلن يفتى هو

ولن يموت أبدا

اقبلوا هذا الملك يبسي معكم

ليأكل مما تأكلون

وبما تشربون يرتوي

وليحيا كما تحيون

وليبق حيا تبقون

يسبح أينما تسبحون

سيصبح السماء مثل رع

ويعبر الأفق مثل تموت».

وهكذا بعد أن يصعد الملك المتوفي يتحد بقوى الطبيعة المسيطرة على الكون، وبآلهة السماء التي تستقبله وتأخذه نجما خالدا فيها. فهو يتحد بالشمس إذ يستقبله رع في قاربه ويعبر معه صفحة السماء كل يوم في قاربه الخالد، ويتحد بالقمر تموت حيث يعبر الأفق مثله. ويتحد أيضا بالقوى الرمزية للخلود المتمثلة في أوزيريس الذي لم ينل منه الموت، ويتحد بقوى الخبز مع إيزيس ونفتيس اللتان ترضعانه وتطعمانه وترعيانه.

المخلود في نصوص الأهرام

وكانت تجري للاتحاد طقوس عدة تمثل جانباً مهماً من هذه النصوص. ولعلنا نسمع صدى صوت الكاهن الأجلش هذه المرة وهو يتردد بين جنبات الهيكل في المعبد الجزري للملك أوناس حيث يندمج صوته في دخان البخور المقدس المتصاعد من المباخر ويلف تمثال الملك الذي يضيئه ضوء خافت:

«ها قد وضعت النار

والنار تشتعل

عليها حبات البخور

والبخور يحترق

يأتي عطرك إلى الملك أوناس أيها البخور

وعطر أوناس يأتي لك أيها البخور

أي آلهة السماء إلى أوناس ينفذ عطركم

وعطر أوناس ينفذ لكم

أيها الآلهة إن معكم أوناس

وأنتم مع أوناس

يحبنا في رحابكم

ونحبون معه.

إن أوناس يحبكم

امنحوه حبكم».

وعندما يتحد الملك بهذا المحيط الإلهي الأبدي يرتفع صوت الكاهن قائلاً:

«ولقد ولد الملك يبسي قبل أن توجد السماء

وقبل أن تكون الأرض

وقبل أن يأتي الآلهة

ويخلق البشر

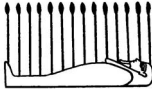
وقبل أن يكون هناك موت».

هذه بعض فقرات مما يطالعنا في غرف الدفن بأهرامات سقارة. ويخيل لمن يقرأ هذه النصوص كلها أنها فيض جارف يضم مشاعر أجيال عديدة تجاه الموت: إخلاص

الخلود في نصوص الاهرام

الزوجة المتمثل في مثابة إيزيس، وتضحية الابن الذي يبذل نفسه في سبيل أبيه ويرعاه ويحيي اسمه ويقيم ذكراه، ومدى الأسى الذي نلمسه في تشييه لفائف التحنيط بخصلات شعر نفثيس تلف بها أعضائها أوزيريس.

وهذه النصوص، التي لا تذكر كلمة الموت إلا بالسلب، تحيل القبر المظلم وجدران غرفة الدفن القاسية إلى عالم آخر عندما تتكلم عن اتحاد الميت بالشمس والتحاقه بركب الإله رع، وعندما تشير إلى جسد الميت الساكن في تابوته الثقيل المقفل فتشبهه بأنه طائر ينطلق بجناحي نسر أو كنجم خالد في السماء العريضة الواسعة. وهي لا تتكلم فقط عن خلود الميت أو اتحاده بقوة الطبيعة وباللامتناهي، وإنما تحرم الموت من كل أسلحته - من الظلام والبرودة والوحدة والجمود والانهاء - وتكون سدا جبارا من المشاعر الانسانية، كالانتهاء والحب والوفاء والرعاية، يعطي الانسان التثبيت بالحياة أملا في الخلود وقوة تعينه عندما تدنو ساعة الرحيل، وهي قوة فياضة تنبع من حب للحياة يفيض على كل شيء ويمتص كل شيء - حتى الموت.



رواية من الجزائر

بين الروائيين العرب من شمال أفريقيا الذين يكتبون باللغة الفرنسية وينشرون كتبهم في باريس - ويبلغ عددهم حوالي العشرة - تحتل الكاتبة آسيا جبار مكانة خاصة. وقد نشرت آسيا جبار في صيف العام الماضي روايتها الثالثة وأطفال العالم الجديد ولم يبلغ عمرها السادسة والعشرين بعد. وهذا في ذاته يعد انتصارا باهرا لأي كاتب، لا سيما وأن جميع هذه الروايات الثلاث ذات قيمة أدبية كبرى. أضف إلى ذلك أن لآسيا جبار، في نفس الوقت، حياة أكاديمية ناجحة.

ولدت آسيا جبار في مدينة الجزائر عام ١٩٣٦، ونشأت في أسرة مسلمة محافظة من الطبقة الوسطى. وبعد أن أتمت تعليمها الثانوي في الجزائر رحلت إلى باريس كي تدرس التاريخ وتحصل على درجة جامعية فيه. وفي هذه الفترة من حياتها ألقت روايتها الأولى. والأولى هي «الظماء» وقد كتبها في سن العشرين ونشرتها في باريس عام ١٩٥٧، وسرعان ما ترجمت إلى اللغة الانجليزية ونشرت الترجمة في بريطانيا وأمريكا في العام التالي. والرواية الثانية هي «من أعوزهم الصبر» وقد أتمتها في عطلة الصيف ونشرتها عام ١٩٥٨، وهذه أيضا ترجمت إلى الانجليزية ونشرت في بريطانيا وأمريكا. وبعد أن نالت آسيا جبار درجة الليسانس عادت إلى شمال أفريقيا، واشتغلت في السنوات الثلاث التالية بتدريس مادة التاريخ في تونس أولا ثم في جامعة الرباط حيث لا تزال تعمل الآن. أما روايتها الأخيرة فقد ألقتها في عطلة صيف عام ١٩٦١.

رواية من الجزائر

وهذه الرواية الشابة اللامعة تتميز بطاقة هائلة وينبض تناجها بالاحساس الثوري، وهو في ذلك يشبه نتاج غيرها من الكتاب العرب في شمال أفريقيا. بيد أن هناك ما يميزها عن هؤلاء الكتاب. فبينما هم - وجميعهم من الرجال - يعبرون في مؤلفاتهم عن آمال مواطنيهم وحيرتهم وفضبهم، نجد آسيا جبار تهتم في كتاباتها بالنسوة من مواطنيها، وبحياتن الضيقة المحصورة، وبالمحاولات التي يقوم بها بعضهن لأجل الخروج من حدود حياتهن إلى العالم الفسيح.

فهذا هو موضوع رواياتها الثلاث. وليس من الغريب، بل إنه من المتوقع، أن تشعر امرأة عربية متحررة وعلى درجة عالية من الثقافة بالثورة والتمرد على الحياة الضيقة المغلقة التي تعيشها النسوة العرب داخل بيوتهن. أما إذا كانت هؤلاء النسوة يشعرن بنفس الاحساس الثوري أيضا فهذا شأن آخر. والواقع أن آسيا جبار تصور الرجال في رواياتها على أنهم أنانيون والنساء على أنهم خنوعات. ويشعر القارئ من وراء أسلوبها الذي يتصف بالعطف وبالحس المرهف بأن الكاتبة تضيق ذرعا بالنساء والرجال من شخصياتها على حد سواء، وبأنها تكاد تلوم النساء أكثر مما تلوم رجالهن على هذا الوضع غير السليم.

وتتسم روايات آسيا جبار بالنضج الفني إلى حد بارز، بل إن روايتها «من أعوزهم الصبر» هي في الواقع أعظم ما أنتجه الروائيون العرب في شمال أفريقيا حتى الآن، وفيها تحققت تلك الآمال العريضة التي أثارها كتابها الأول.

وكتابها الأول «الظلماء» هو رواية قصيرة تفيض بالانفعال الذاتي. وهي، كغيرها من الروايات الأولى، تتضمن الكثير من الموضوعات الشخصية التي تتعلق بحياة المؤلف ذاته. ولم تنل الترجمة الانجليزية مقدار النجاح الذي أحرزه النص الفرنسي، وإن كان هذا هو غالبا مصير الكتب ذات القيمة الأدبية حينما تنقل من الفرنسية إلى لغة أخرى هذه الأيام. فليس غريبا إذن أن روايات آسيا جبار قد نالت من الاهتمام والتقدير في فرنسا أكثر بكثير مما نالته في بريطانيا وأمريكا، ولعل هذا يرجع كذلك إلى أن موضوع هذه الروايات والبيئة التي تصورها هما أقرب إلى القارئ الفرنسي منها إلى سواه.

وتمتاز الرواية الثانية «من أعوزهم الصبر» على سابقتها بمجبة فنية أقوى وبمجال شخصيات أوسع. فهي تأخذ القارئ إلى داخل العالم المغلق الذي تعيش فيه معظم

رواية من الجزائر

الجزائريات، ومن ثم نجد القارئ مدفوعاً إلى مقارنتها بنتائج كاتبة مسلمة أخرى من جيل سابق، وهي الكاتبة المصرية قوت القلوب التي نالت شهرة واسعة برواياتها عن حياة الحریم قبل نصف قرن. وفي الواقع ليست رواية آسيا جبار أدنى من روايات قوت القلوب. فقد تمكنت فيها من خلق جو الحریم في أسرة عربية في مدينة الجزائر - ذلك الجو الذي تكثر فيه الغيبة وتروج الاشاعات والفضائح. كما أنها صورت شخصية بطلتها دليلاً - وهي التي تروي على لسانها القصة - تصويراً بديعاً دقيقاً وطورتها بعمق أثناء الرواية. وتتعرف دليلاً على شاب يدعى سليم في بيت تتردد عليه حيث تناقش مع غيرها من الشابات موضوع تحرير المرأة العربية. ولكي تقابل دليلاً سليم في المدينة كانت تضطر إلى اختراع الأكاذيب لتسمح لها زوجة أبيها ليلي وأخوها فريد بالتغيب عن البيت بضع ساعات. ويعترف سليم بحبه لها، وتواصل دليلاً تحديقها لأخيها ولزوجته أبيها، ولا سيما حينما تشك في أن ليلي لديها سر تود أن تخفيه عنها. ويكشف لها سليم عن هذا السر دون قصد - لقد كان سليم في وقت ما عشيقاً لزوجته أبيها.

ويتقدم سليم بعدئذ لطلب يد دليلاً، وتسمع دليلاً بذلك من زوجة أخيها التي تقول لها:

«إن يحدثك عن هذا الموضوع أخوك ولا زوجة أبيك. فليس في وسع فريد أن يرفض سليم الحاج ولكنه سيتخذ من صغر سنك وعدم إتمامك للدراساتك بعد عدرا فيطلب منه أن يؤجل الحديث عن الزواج لمدة عام. وقد أصرت ليلي على عدم إطلاعك على هذا الموضوع. لذلك أرجوك ألا تذكر شيئا، فلو علموا...»

«فابتسمت ابتسامة خفيفة وقالت: «لقد كنت سأسمع بهذا الموضوع على أية حال». «كنت ستسمعين؟»

«نعم! كنت سأسمع ومن سليم الحاج نفسه. فأنا أعرفه وقابلته مرارا. لم أسمع بهذا الموضوع لأنني لم استطع الخروج منذ الحادثة التي أصابتي. وهما كانت آراء ليلي فيها يتعلق بمستقبلي، فأنتي قد قررت مصيري قبل أن تقرره هي بزمان طويل.»

وليس الصبر من سمات دليلاً، ولذلك فهي تلحق بسليم في باريس بدلا من أن تنتظر حتى ينصرم هذا العام. غير أنها لا تحتل غيرته عليها وشعوره بأنه يمتلكها مما يذكرها بالحياة التي كانت تظن أنها هربت منها. فتعود إلى وطنها بعد أن اكتسبت

رواية من الجزائر

حكمة وازداد فهمها للحياة عمقا. إن دليلا تمثل جيلا فنيا شجاعا في سبيل التطور الكامل. أما كتاب وأطفال العالم الجديد فهو يختلف كثيرا عن الكتائين السابقين وإن كانت المؤلفة لا تزال تنهم فيه بالحياة المحصورة التي تعيشها نسوة الجزائر، إذ يدور الكتاب أساسا حول حياة هؤلاء النسوة. ولكننا لو استثنينا نواحي الشبه هذه لظننا أن هذه الرواية قد كتبت بقلم مؤلف آخر. فقد تخلت الرواية فيها عن طريقة سرد الأحداث على لسان ضمير المتكلم، كما أن أسلوب الكتابة والبناء الفني أيضا قد أصابها قدر من التغيير. ومن الواضح أن آسيا جبار قد تطورت كثيرا في شخصها وفي كتاباتها معا أثناء السنوات الثلاث أو الأربع التي مضت على فراغها من كتابة روايتها الثانية وعلى عودتها إلى شمال أفريقيا. هذا وإن كنا لا نستطيع القول بأن تطورها بوصفها كاتبة قد أدى حتى الآن إلى نتائج حسنة أو إلى خلق رواية أفضل من الروايتين.

وعلى حين أن الروايتين الأوليين تدور كل منهما حول شخصية أساسية هي شخصية امرأة تعالجها المؤلفة على نحو ذاتي وتتأملها من الباطن، نجد أن رواية وأطفال العالم الجديد تغطي رقعة ذات مساحة أكبر، وتتأمل صاحبها على نحو موضوعي الشخصيات العديدة التي تزخر بها هذه الرواية. ونتيجة ذلك أنه لا توجد بين هذه الشخصيات شخصية واحدة تمكنت الرواية من تطويرها تطويرا عميقا. فقد شتت الرواية جهدها ووزعت في وصف حياة عدد من الناس أكثر مما ينبغي وفي سرد قصص هؤلاء الناس، واهتمت بجميع هذه الشخصيات بالتساوي. وهذا عيب ولا سيما في رواية ليست بالطويلة، ومن ثم يحس القارئ بأن الكاتبة هنا قد كلفت نفسها ما لا تطيق. وليس هذا بالخطأ الشنيع بالنسبة للروائي طالما هو لا يحاول إلا بين الحين والآخر. فمن طريق مثل هذه التجارب والمحاولات يكتب الكاتب القدرة على إدراك نواحي القوة ومواطن الضعف في ذاته. وقد أسفرت محاولة آسيا جبار هذه عن نتيجة مفيدة، إذ أظهرت قدرتها على رسم شخصيات الرجال بل وقدرتها على تصوير المشاهد التي لا يوجد فيها سوى الرجال، وهذا شيء لم تجسر على أدائه الروائيات الانجليزيات في القرن التاسع عشر حينها كان المجتمع الانجليزي في جوهره مجتمع رجال. فحتى الرواية العظيمة جين أوستين لم تحاول أن تصور مشهدا لا يوجد فيه سوى رجلين وحدهما، وذلك لأنها

رواية من الجزائر

لم تكن تعلم كيف يسلك الرجال حينما يكونون بمفردهم. والواقع أن رواية «أطفال العالم الجديد» لا توحى بأنها من تأليف امرأة.

وبإيجاز نقول إن الكتاب يصور لنا إحدى مدن الجزائر أثناء مرحلة مبكرة من الثورة الوطنية. فالأزواج يذهبون إما ليتطوعوا في جيش التحرير في الجبال وإما لينظموا حركات المقاومة السرية، وليس لزوجاتهم الخانات أي رأي في هذا الموضوع. ولكن سرعان ما يطرأ بعض التغير في الجو. فآمنة، وهي زوجة شرطي عربي، ترفض أن تتجسس على جارها يوسف، بل إنها تكذب على زوجها حينما يسألها إذا كان يوسف قد غادر بيته في إحدى الأمسيات. ويبلغ تضامنها مع بنات جنسها درجة تجعلها تبوح لشريفة، زوجة يوسف، بأن البوليس يتحرى عن نشاط يوسف. فإذا بشريفة تجبر نفسها على أن تتصرف وحدها وتصنع شيئاً لانتقاد زوجها. وهي لا تعلم شيئاً عن نشاط زوجها، ولكنها تدرك أنه في خطر وترى أنه من الأفضل له أن يعلم بتحريرات البوليس عنه بأسرع ما يمكن. إنها تعرف أن ليوسف حانوت في الحي الآخر من المدينة، فتجمع كل ما لديها من شجاعة ورباطة جأش وتأخذ خطاها صوب هذا الحي، فتقطع الطريق الرئيسية في الحي العربي وتمر بالرجال الجالسين أمام المقاهي وقلبها يدق دقات سريعة من فرط الخجل وهي تتقدم للمرة الأولى في هذه الطريق الطويلة، وعيناها لا تحيدان عن نهاية الطريق كما لو كانت هذه النهاية هي علامة الخلاص بالنسبة إليها.

ولا تعرف شريفة موقع حانوت زوجها بالضبط، ولكنها تجده في نهاية الأمر.

ويقول لها بحبي صبي زوجها، وهو شاب ينزع نحو التزم والريّة:

«عليّ أن أظل هنا حتى الساعة الواحدة وهو الوقت الذي تغلق فيه الحانوت عادة. فإذا لم يأت يوسف حتى ذلك الوقت اضطرت إلى غلق الحانوت.»

«وهم يغلق الباب في وجهها، إذ أن نفسه لم تكن تبيح له أن يجلس امرأة داخل الحانوت. وتعرض شريفة قائلة:

«إنني زوجته. أفقدني الله بصري إن كنت كاذبة! إنني زوجته ولا بد أن أنتظر حتى يعود.»

«ولكن يحسب ينظر إليها نظرة ثم عن عدم التصديق. فهو لا يثق فيها تقول وإن كان مشفقاً عليها. فقد كان شديد الاعتداد بنفسه وبمبادئه، وكان موقناً من أن المرأة

رواية من الجزائر

المحبة التي تمشي في الطريق في هذه الساعة من النهار - ألم تقل له إنها جاءت عبر المدينة؟ - هذه المرأة لا يمكن أن تكون زوجة يوسف.

فيطردنها يحمي من الحانوت ويفلقه ويذهب لبيته للغداء، وتجلس شريفة على الرصيف منتظرة قدوم زوجها.

إلا أن مثل هذه الأحداث، التي تتدفق بالحياة والتي تكشف لنا عن الشخصيات، لا ترد إلا نادرا في الرواية. ففي الجزء الأكبر من الرواية تفرق الكاتبة في شرح شخصياتها بشكل يجعلها تقف حائلا بين هذه الشخصيات والقارئ، ولذلك تكاد تفتقر جميعها إلى الحياة. والذي يضفي أهمية كبرى على هذه الرواية في نظر من يدرس نتاج آسيا جبار كله هو بناءها وناحية الأداء الفني فيها. فرواية «أطفال العالم الجديد» تختلف عن سابقتها اللتين تشبهان في بنائهما الروايات الأوروبية العادية. فالأحداث فيها تقفز في الزمن إلى الأمام وإلى الخلف، بل إنها تكاد تأخذ شكلا دائريا، إذ لا نفتأ المؤلف أن تعود إلى اللحظة الواحدة وذلك عن طريق سرد العديد من الأحداث الثانوية المنفصلة التي تأخذ شكلا دائريا أيضا. فثلا نجد أن لحظة قيام شريفة بالبحث عن حانوت زوجها تفصلها عن لحظة عثورها على الحانوت خمسون صفحة - أي ما يقرب من ربع الرواية بأكملها. وفي هذه الصفحات تسرد الروائية للقارئ ما يحدث ليوسف وللشرطي زوج آمنة ولغيرهما من الشخصيات - كل هذا أثناء اقتراب شريفة من الحانوت. وهذه الأحداث الثانوية الأخرى التي لا تربط بينها علاقة وطيدة هي بدورها تدور وتدور في الزمن، ولذلك فهي أشبه بدوائر صغيرة داخل دائرة أكبر.

لقد أخذ الكتاب الأوروبيون يحسون في السنوات الأخيرة إحساسا قويا بأن ما يحتاجون إليه الآن ليس هو وسيلة لحياء مادة الشعر والرواية بقدر ما هو وسيلة لبعث الحياة في الشكل وأداة التعبير. ولقد نجحت آسيا جبار في الاسهام في هذه الحركة، وتوصلت إلى شكل جديد للرواية. فمن ناحية البناء نجد أن روايتها الثالثة تؤلف وحدة واحدة تربط بينها الشخصيات التي تشكل حلقات في سلسلة واحدة. بيد أنه ليس من المتوقع أن تبرز هذه الرواية مقدار ما أحرزته الروايتان الأخريان من النجاح، وذلك لافراط مؤلفتها في الاهتمام بناحية الأداء الفني. ومع ذلك فهي بلا ريب تمثل مرحلة هامة في تطور نتاجها الفني، وتنبئ بشكل قوي عما ستنتجه في الغد من أعمال أفضل.

جريمهام سذرلاند

تحظى مدينة كوفتري، التي دمرتها قنابل الحرب الأخيرة، بشهرة عالمية اليوم وذلك بمناسبة بناء كاتدرائيتها الجديدة التي وضع تصميمها السير بازل سبنس والتي تزخر بما أبدعته أيدي الصناع الحاذقين. وتزين حائط مذبح الكاتدرائية طنفسة كبيرة تصور المسيح في مجده على خلفية من اللون الأخضر الداكن. وقد رسم هذه الطنفسة جريمهام سذرلاند الفنان الانجليزي المعاصر الذي يتمتع بشهرة كبيرة في بريطانيا وفي الخارج على السواء. والواقع أنه ما من فنان إنجليزي منذ أيام كونستابل قد حظي بمثل التقدير الذي صادفه سذرلاند في أوساط باريس الفنية.

وما يزيد في شأن هذا التقدير أن سذرلاند فنان رومانتيكي حالم إلى حد كبير، ولذا يتعسر القول بأنه ينتمي إلى أي من المدارس الفنية المعروفة في أوروبا. فصوره غريبة بل مفزعة في بعض الأحيان، بالرغم من أن صورة المسيح في طنفسة كاتدرائية كوفتري تنسم بالسكينة والراحة، كما ينبعث الإيماء بالهية من صور القديسين التي تتميز بالألوان غنية جامحة من القرمزي والأرجواني، والتي تحيط بالصورة الرئيسية المتوسطة.

وليس سذرلاند برسام لموضوعات دينية، بل هو فنان ذو خيال قادر على تشكيل المناظر الطبيعية وتحويرها. فهو حين يرسم النباتات الشائكة على حافة الجروف، أو الأغصان الجافة كأنها أفاع متناثرة في الطريق، يهدف إلى إبراز ما في الأشياء من شخصية مبهم، وهو يوضح هذا بقوله: «هناك ازدواج في الأشياء. فبالإضافة إلى شخصيتها الذاتية، ينبغي أن تكون شيئا آخر كذلك. إنها استعارة مصورة». وفي السنين الأخيرة اتجه لنفسه أسلوبا في رسم الصور الشخصية، وهو أسلوب يتجلى في صورتي سميرت موم الكاتب الانجليزي المعروف واللورد بيهربروك صاحب إحدى كبريات دور الصحف في العالم. فبينما يحتفظ الرسام بالشبه بين الصورة والأصل، إلا أنه في

جورجهم سدولاند

نفس الوقت يخطط ملامح الوجه كأنها جزء من منظر طبيعي جاف متجدد - ويتجلى ذلك على نحو خاص في صورة موم - فكان صلابة جذور الأشجار تعاود الظهور في التقاطيع العظمية، وكان الشكل الجالس في استقامته وتعرجه وذبوله قرمة واقفة. ولد هذا الفنان القذ في لندن عام ١٩٠٣ لأب محام في خدمة الحكومة، وأمضى سنه الأولى في الريف بالقرب من شاطئ البحر. وفي هذه الفترة من حياته تكونت تلك العلاقة الوثيقة الغامضة بينه وبين الطبيعة، وهي العلاقة التي تطورت منذ ذلك الحين حتى أصبحت الدعامة الأساسية في فنه. ولما حاول أن ينقل صورا عن الطبيعة رأسا، عدل عن ذلك فوراً، وانصرف إلى التجول خلال الريف والانغماس التام فيه، تاركاً نفسه على سجيته دون أن يبحث عن موضوعات معينة للرسم. وأحياناً كان يستلقي على الشاطئ الدافئ ويدع عينه تجول حتى تتركز على شيء ما - على الصخور التي عرتها أمواج البحر مثلاً، فيرى فيها صورة مصغرة للتلال. وهكذا أدرك أن الطبيعة لا تتكون من مجرد مناظر أخاذة بل إن لأجزائها كيان ذاتي منزل، فأصبحت عيناه عدسة مكبرة لكل عشب وورقة ولكل تجمع في جذع شجرة عتيقة.

كانت هذه سنوات سعيدة، إذ كان لدى الصبي استعداد للدراسة اللاتينية واليونانية القديمة اللتين كانتا تلقيان عناية خاصة في مدرسته الاعدادية هناك. إلا أنه في سنة ١٩١٤ التحق بمدرسة أخرى حيث كانت الدراسة تنصب على العلوم بدلاً من الدراسات الكلاسيكية. وهناك أمضى أربع سنوات تعة، كان عزاؤه فيها أنه بدأ يزاول الرسم وحده دون توجيه أو تشجيع. وفي عام ١٩١٨ بدأ مرحلة من التدريب ليصبح مهندساً في مصانع السكك الحديدية في مدينة داربي، واستمر هناك سنة أكسبته خبرة نافعة إذ عودت يده على استقامة الخطوط وتحديداتها، وهي ظاهرة تميز إنتاجه الناضج.

واستبان لسدولاند أنه لم يولد ليكون مهندساً، فغادر داربي والتحق بمدرسة جولدميث للفن في لندن حيث بدأ مرحلة دامت أربعة عشر عاماً كحفار. وكانت هذه خطوة موفقة، إذ أنها صادفت رواجاً في فن الحفر دام حتى سنة ١٩٣٠. وإذا استلهم سدولاند تلك المناظر الخلابية التي أنتجها الفنان الروانتيكي العظيم صامويل پامر، فقد بدأ إنتاجه يحد من يقبل على شرائه. وفي مدرسة جولدميث كذلك تعرف

جريهام سدرلاند

سدرلاند على الفتاة التي تزوجها، والتي أصبحت أعظم مصدر للإلهام والتشجيع في حياته الفنية.

وحياة سدرلاند مكرسة للفن، إما في تدريسه أو ممارسته له. فهو ما زال يُذكر في مدرسة تشلسي للفن كمعلم ناجح للحضر في العقد الرابع حين بدأ أولى محاولاته في الرسم. وفي نفس الوقت كلفته بعض الشركات التجارية الكبرى بعمل لوحات اعلانية لها، كما وجه نشاطه الفني إلى ميادين أخرى كالمنسوجات وورق الحائط والخزف، حيث تميزت زخرفته بلون رقيق وموهبة فنية فريدة في هذا الباب. وتعد هذه الفترة مرحلة تكوينية بالغة الأهمية، إلا أنها كانت سنوات عجافا نسبيا، لأن الرواج الذي صادفه فن الحفر سرعان ما أدبر، كما أن رسومه الزيتية كانت تستغرق منه وقتا طويلا لاتمامها.

وحياة سدرلاند الخاصة تشبه حياته الفنية فيها تنصف به من انطواء وتكشف وحساسية وتزمت. وهو رجل رقيق وسم، تدل عيناه الغائرتان على عمق في التفكير. وهو متواضع مجامل، يحافظ في هندامه؛ وبيته في مقاطعة كنت أبيض رشيق في خارجه، أبقى في داخله. أما مرسمه فهو غرفة تميل إلى الصغر في الطابق العلوي، ليس فيها شعث الفنانين التقليدي، بل هي مرتبة يغلب عليها التقشف. وهو ليس محدثا طلقا، بل يؤثر أن يتناول موضوع الحديث في حذر وجد. وقد أدت مبالغته في الصراحة أنه انتقد مجلس الأوصياء على متحف التيت في سنة ١٩٥٤ ثم استقال من عضويته، وكأنه في عمله هذا بعض في شجاعة اليد التي بوسعها أن تطعمه. والواقع أن هذا المتحف يضم ست عشرة لوحة من إنتاجه.

وحين يستعرض سدرلاند ماضيه يقر بأنه بدأ يتحسس طريقه نحو الفن في ريف ويلز الوعر، ويقول: «بدأت أتلم الرسم في هذا الجو الريفي، إذ أدركت ألا سبيل للتعبير عما أشعر به سوى بتبسيط ما أراه. وعلاوة على ذلك فإن مثل هذا الريف لا يدفع الإنسان إلى الاحساس بضالة قدره، كما يحدث في ريف بعض الأقطار الأخرى. كنت أشعر أنني جزء من الأرض تماما كما أن تقاطيع وجهي جزء مني. ولم يساورني الشعور بأن هناك تناقض بين خيالي وبين الواقع، بل أيقنت أن الواقع ما هو إلا صورة متناثرة مفككة للخيال». هذه هي العلاقة الصوفية الوثيقة التي تقوم بين الطبيعة والفنان

جريهام سذرلاند

الذي يقول وأنا الشكل الموجود في المناظر الطبيعية التي أسماها. وخلال تلك السنوات حتى اندلاع الحرب العالمية الأخيرة، رسم سذرلاند أهم لوحاته - من أشجار عتيقة وتلال وجروف إلى حضور تقف في عزلة موحشة.

ويمكن التعرف على أسلوب سذرلاند فوراً وعن بعد. فذلك الخط المتعرج المتلوي، وتلك التلال الملفوفة التي تشبه القواقع، لا يمكن أن تكون إلا من خلق سذرلاند وحده. وقد يكون للمناخ الانجليزي أثره في تخير الألوان: لون صفار البيض، والوردي الباهت، والأسود المعتم. ولا شك في أن مقدرة الفنان على رؤية الدقيق من الأشياء ثم تكبيره تكبيراً ضخماً يعني أن باستطاعته إعادة خلق رؤى الطفولة وأحلامها، بل رؤى الانسان البدائي وأحلامه. فهذه الصور الأخاذة فريدة في باب رسم المناظر عند رواد الفن الحديث - وهي بأجوائها المكفهرة، وبروز جذور الأشجار الخضراء التي تخترق الظلمة القائمة تنبئ عن قدر منظر. وفي مجموعها تهدف إلى التعبير عن انفعالات الفنان الخاصة بكل ما أوتي من قوة وعنف. وفي هذا يتزعم سذرلاند جماعة من الفنانين البريطانيين منهم جون پاير وجون ميتون ومايكل أيرتون وكيث فون.

وفي سنة ١٩٣٧ انتقل سذرلاند مع زوجته إلى قرية تروتسكيلف في مقاطعة كنت، حيث ما زال يقطن. وفي أول سنة من سني الحرب زاول الرسم في بيت صديقه وراعيه السير كينيث كلارك، وأقام ثاني معرض له في لندن، كما قام بتصميم المناظر والملابس لباليه أخرجته جماعة سادلرز ويلز. وفي سنة ١٩٤١ وضع موهبه الفنيه في خدمة الدولة لتصوير أحداث الحرب، واستمر في شغل ذلك المنصب حتى نهاية الحرب في أوروبا. وأصبح اسم سذرلاند في ذلك الحين يقرن باسم هنري مور، أعظم مثال معاصر، وهو أيضاً رومانتيكى إذ أن الشكل الانساني في تماثله يندمج في أشكال تجويفات الجبال وتنوئاتها. ومن أبرز أحداث الحركة الرومانتيكية في انجلترا المعرض الجامع الذي أقيم في مدينة ليدز وقت الحرب لأعمال سذرلاند وهنري مور وجون پاير. وكانت لندن، التي عانت الكثير من قنابل الحرب، مصدر إلهام لسذرلاند، بمناظر الدمار في الشوارع المحترقة تحت السماء المظلمة. فتحول من جفوع الأشجار المتعرجة التي ظهرت في إنتاجه السابق إلى قطع حديد البناء المتلوية في أرجاء المدينة المنكوبة. ولقد خلفت أجواف المناجم كذلك آثارها عليه، ومن أبض صور هذه الفترة تلك التي

جريهام سذرلاند

تمثل أفران الصلب حينذاك. غير أن هذه ليست من لوحاته المثيرة، وربما يرجع ذلك إلى أن تصويره لها لم ينبعث عن حافر عميق.

غير أن ما تبع ذلك من إنتاج يختلف عن سابقه، ويرجع هذا إلى ما تكشف لسذرلاند في المناظر الطبيعية التي شاهدها في حوض البحر المتوسط، مما جعله يلجأ إلى وسيلة أخرى في التعبير تقوم على جرأة في استخدام اللون - وربما أخذ هذه الوسيلة عن بيكاسو - كما استعمل ألوانا زاهية غنية منها الوردي والأصفر الحاد. ثم أخذ يرسم أشكالاً ضخمة تستند إلى سياج من الشجيرات، وتطورت هذه الأشكال الغامضة الكثيرة إلى أشياء معلقة في الفضاء. ويتجلى عنصر العنف والألم بوضوح في مجموعة لوحاته التي تصور الأشواك، إذ واصل في السنين الأخيرة دراسته لعالم الشوك في التواءه وتفككه، قرى أوراقا حادة كالسكين أو أشجارا عتيقة بالية ترمز جميعها إلى العقم والمعجز.

ولم يقف سذرلاند عند هذا الحد. فهناك صور الضفادع السامة الساخرة الشريرة يبطونها البارزة، وكأن عين سذرلاند ترى عالما آخر لا يمت لعالمنا بصلة، وبالرغم من ذلك فهو عالم مقنع تماما. ثم هو يرسم خفاشا معلقا في الهواء لم تر له العين مثيلا، يشبه ميزابا من العصور الوسطى، أو طائرا طويل المتقار يسير في تودة مارا بمدخل مظلم مسيج.

زد على ذلك رسمه للصور الشخصية الطبيعية، التي تجمع بين الأضواء البراقة في التصوير الفوتوغرافي وبين الجلسة المتوترة التي تميزها. ومع أن هذه الصور أكسبته شهرة سريعة إلا أنه لا يرى فارقا كبيرا بينها وبين لوحاته الأخرى، ولو أنها تختلف عن مناظره الطبيعية اختلافا هاما في كونها لا تقوم على عملية التبسيط التي انتهجها في رسم المناظر. وقد وجه إليه بعض اللوم في أنه لم يرسم إلا أعلاما مشهورين أمثال سومرست موم ووينستون تشرشل واللورد بيفربروك، وواقع الأمر أن سذرلاند لا بد وأن يهتم أولا وقبل كل شيء بشخصية من يرسمه، ولم تكن علاقاته بعلية القوم صافية المجرى، إذ أن تشرشل مثلا لم تعجبه صورته التي تمثل شكلا صلدا متراخيا جامدا، لدرجة أنه يخفيها في مكان ما في بيته، بل قيل إنه أعاد الصورة إلى الرسام.

ويعيش سذرلاند في جو هادئ منزلي. ويفضل الفنان أن يمضي أُمسياته يشاهد

جريهام سذرلاند

روايات رعاية البقر على شاشة التلفزيون، أو منكبا على عمله. فهو لا يخشى أن يرسم تحت ضوء صناعي على أن يدخل بعض التعديلات على ضوء النهار في اليوم التالي إذا اقتضى الأمر. وهو إذ يقارب الحلقة السادسة من عمره يقف عند مفترق الطرق: فإن الصبغة الخضراء التي كشفت عنها رسومه النباتية تدفع إلى الاعتقاد بأن سذرلاند يتحسس طريقه نحو صنف من الجمال ما زال في طي الغيب.

لقد فاز سذرلاند بسلسلة من الانتصارات في وطنه. وفي الخارج. فلوحته الضخمة «أصول الأرض» تتوسط أعماله في متحف التيت بلندن، كما أقيمت له معارض في باريس ونيويورك وبروكسل وأمستردام، وفاز معرضه في بينالي البندقية سنة ١٩٥٢ بجائزة متحف الفن الحديث بسان باولو في البرازيل. وقد أذهل هذا المعرض رواده حين نقل إلى المتحف القومي للفن الحديث في باريس. والغريب في الأمر أن هذا الفنان الانجليزي الصرف يتمتع بهذا النجاح في ميدان يغلب عليه الطابع العالمي. وإذا أظهر لنا سذرلاند على مر السنين أنه صاحب معين لا ينضب من الأفكار، فلربما خرج علينا غدا بجديد.



طائر من رسم سذرلاند

من تراث النوبة

تركز الأوساط العلمية العالمية اهتمامها الشديد الآن بمنطقة بلاد النوبة في جنوب مصر وشمال السودان، تحاول جهدها أن تسمح المنطقة مسحا علميا كاملا من كل ناحية. وأهم ما اهتمت به تلك الاوساط العالمية هي ناحية الآثار الرائعة التي تنتشر في بلاد النوبة، والتي تعمل فيها الآن يجد فرق مختلفة من جامعات الجمهورية العربية المتحدة والسودان وجامعات أوروبا وأمريكا، والمؤسسات العالمية وعلى رأسها اليونسكو. ولكن هناك ناحية لم تحظ بعد بما تستحق من اهتمام كامل، وإن كانت لا تقل أهمية عن الآثار: تلك هي اللغة النوبية. ولئن كانت الآثار من عهد تحتمس ورسيس وبعنخي وطهراقه، قائمة على ضفاف النيل النوبي تحكي عن تمدن القوم في ماضيهم، فإن اللغة النوبية التي يتكلم بها النوبيون اليوم لا تقل أثرا ولا روعة عن تلك الآثار. فقد تقلبت على النوبة عصور وعصور، وتغلبت عليها أيام ودول، ولم تعد اليوم إلا اسما

من تراث النوبة

جغرافيا يطلق على منطقة من الأرض. صارت النوبة تاريخاً يُحكى، ولكن اللغة النوبية لغة حية حتى الآن، بدأت في العصور السحيقة في القدم من أصول من الصعب إن لم يكن من المستحيل اليوم أن نعرفها، ثم ظلت تتطور وتتقلب وتبدل طوال القرون حتى عصرنا الحاضر. فهي بهذا لغة حية، من أقدم اللغات الموجودة الآن في العالم، وأقدم بلا شك من لغات أوروبا الحديثة، وقد تساوى في القدم اليونانية واللاتينية والعربية إن لم تكن أقدم منها جميعاً، وهي بذلك مستودع كامل لكل مراحل ذلك التاريخ الطويل. ومن الممكن، إن بحثنا بدقة، أن نكتشف فيها حية حتى الآن مظاهر من تلك العصور المختلفة. ولعل أروع ما في الأمر أن اللغة النوبية ظلت حية إلى الآن في الوقت الذي فيه مثلاً صارت العربية لغة الشام بدل السريانية والآرامية، ولغة العراق بدل الآشورية والبابلية، ولغة ليبيا وشمال أفريقيا، بل صارت لغة مصر نفسها بدل القبطية، وصارت كذلك لغة وسط السودان. فإلى الذي جعل اللغة النوبية، وهي لم تكن أكثر صلاحية من الآشورية، ولا أروع أدباً من السريانية، ولا أثبت في المدينة من القبطية، ما جعلها دون هذه اللغات قادرة على الصمود حتى الآن، بينما اللغات في العالم كله حولها تموت كما يموت الناس وتبدل وتتغير بتغير الأيام؟ بل ما الذي جعلها وحدها تقف جزيرة وسط الخضم، حينما شملها كله يتحدث بالعربية، وحينما جنوبها يتحدث كله بالعربية كذلك، وبينما هي نفسها مليئة بالكلمات العربية، وبينما دين أهلها قاطبة هو الإسلام، ووسيلة الكتابة عند المتخفين من أبنائها هي الكتابة العربية باللغة العربية؟

أظن أن عجالة تاريخية عنها قد تساعدنا على إدراك الأمر في تبصر أعمق. فتاريخ اللغة النوبية مرتبط بتاريخ النوبة، وموقعها مرتبط بموقف النوبة الجغرافي، وموقف النوبة الجغرافي يجعلها عرضة لتأثيرات عظمى آتية من الشمال المصري، ثم عرضة لتأثيرات من الجنوب، أي من حدود أفريقيا السوداء. وقد تأتيها بعض التأثيرات القليلة من الشرق عبر البحر الأحمر والصحراء الشرقية، أو من الغرب عبر الصحراء الليبية والواحات. لذلك تشعب الرأي فقال بعض الباحثين إن أصلها مصري قديم، وقال بعضهم بل أصلها سامي شرقي، وقال بعضهم بل أصلها ليبي حامي، وقالت الغالبية منهم إنها لغة أفريقية جنوبية لا حامية ولا سامية وإن تأثرت باللغات الحامية والسامية، وإنها ترجع غالباً إلى أسرة اللغات الزنجية الشمالية، أو ما يسمى بلغات الحزام السوداني عبر القارة الأفريقية من

من تراث النوبة

شرقها إلى الغرب ، فهي متصلة قرية الشبه ببعض لغات نيجريا وغانا وغينيا. ومهما كان أصلها الذي اختلف فيه العلماء، فإن قدمها معترف به من الجميع. ومن الواجب أن نعترف في البداية بأننا لا ندري حقيقة الصلة بينها وبين لغة الفراعنة، ولكننا ندري بأن النوبة في أقدم مراحل تاريخها كانت تكتب بالهيروغليفية، فإن كتابات ملوك نباتا على آثارهم مكتوبة بالحروف الهيروغليفية، ومن يدري فلعل هذه كانت لغة الكتابة الرسمية بينما كان للنوبيين في حياتهم العادية لغة خاصة عادية، كما هو شأنهم الآن حين يتحدثون بالنوبية ويكتبون بالعربية. ثم مرت العصور وانتهى عصر الفراعنة ودخلت مصر تحت حكم الفرس والاعريق والرومان، وقل بالتالي اعتماد النوبة على مصر في مدنيّتها وثقافتها، وبدأ حكام امبراطورية مروي في النوبة بالترجيح يكتبون على آثارهم بلغتهم المحلية في حروف جديدة خاصة، اتفق العلماء على تسميتها بالكتابة المروية. وظلت تلك هي الحال طوال العصر البطلمي الروماني في مصر، إلى أن اضمحلت مروي بالترجيح، وفقدت البلاد قوتها ووحدتها ومدنيّتها، وفقدت فيها فقدت كتابة لغتها. فلما نهضت النوبة من جديد في القرن السادس الميلادي، فانتخدت لنفسها نظاما جديدا، ودينا جديدا هو المسيحية ارتبطت عن طريقه بالقسطنطينية والاسكندرية، بدأت من جديد احياء الكتابة بلغتها الخاصة.

ولعل هذا العصر، عصر النوبة المسيحية، هو أزهى عصور الكتابة النوبية. والنصوص الكثيرة التي بقيت من طقوس الكنيسة النوبية وأناشيدها وعظاتها، جعلت العلماء يحكمون حكما قاطعا بأمور كثيرة؛ أولا أن اللغة هي بالتأكيد اللغة النوبية التي يتحدث بها النوبيون الآن، اذا ما أخذنا في تقديرنا التغيرات اللغوية الطبيعية التي تحدث خلال العصور الطويلة؛ وثانيا أن الكتابة المستعملة أساسها حروف يونانية باضافات مستعارة من القبطية وتعديلات من الحروف المروية القديمة لكي تناسب اللغة النوبية؛ وثالثا أن تأثير اليونانية، وهي لغة المسيحية الأولى، على النوبية واضح أكثر من تأثير القبطية نفسها؛ ورابعا أن أقدم هذه النصوص مكتوب في القرن الرابع الملاي وأن أحدثها مكتوب في القرن الرابع عشر الميلادي، أي القرن السابع الهجري، مما يوصلنا إلى العهد الأخير من عهود دراستنا للغة النوبية.

وفي هذا العصر الأخير صارت مصر إسلامية لغتها العربية، وصار السودان عربي

من تراث النوبة

اللغة دينة الاسلام، فتوحدت المؤثرات من الشمال والجنوب على اللغة النوبية، فصارت محاصرة بالعربية من جميع الجهات. ثم جاء عصر دخل فيه النوبيون جميعا في دين الله أفواجا، وصار الاسلام في النوبة دين الجميع. فكان طبعيا أن تضمحل الكتابة النوبية بالتدريج حتى اختفت، وصار الحال كما هو الآن، يتحدث القوم بالنوبية، ولكنهم يقرأون ويكتبون بالعربية. وكان طبعيا أن يزداد بالتدريج تأثير اللغة العربية على اللغة النوبية، حتى يزيد على أي أثر سابق لأية لغة أخرى عليها، وكان طبعيا أن تمتلئ اللغة النوبية بكلمات عربية حتى لممكن القول بأن أكثر من نصف محصولها من الكلمات الآن مصدرها عربي، استعيرت كلماتها كما هي أحيانا، أو بعد تعديل طفيف بطوعها لسان النوبي أحيانا أخرى.

وهنا يحق لنا أن نسأل عن أهمية هذه الاستعارات وأثرها، إذ كيف تكون النوبية لغة بيننا أغلب ألفاظها عربية، وأن نسأل بعد ذلك عن مكان النوبية بين اللغات التي اتصلت بالعربية على مر الزمان. ومن الواضح أن النوبية ليست كاللغات التي أخضعها وقضى عليها انتشار العربية مثل القبطية والسريانية، وهي ليست من تلك اللغات التي تغلبت عليها العربية حتى لتعتبر فرعاً من فروعها وامتداداً منحرفاً من امتداداتها، كما ترى في اللغة المالطية مثلاً. ولكنها بالطبع بتأثيرها الجسم بالعربية، تشبه إلى حد كبير الفارسية والتركية، وتختلف عن هذه في أنها مثل اللغة الصومالية، أهلها يتحدثون بها، ولكن ليس لها حروف كتابة متفق عليها بينهم، فهم لا يكتبون النوبية وإنما يكتبون العربية بحروف عربية. واللغة بالطبع ليست هي الكتابة، فكأن لغة في العالم لا كتابة لها، وكأن من لغة في العالم تستعير حروف كتابتها من لغة أخرى، وكل لغات العالم بدأت بدون كتابة، إلى أن اخترعت لها الكتابة في عهود لاحقة، فلا يضير النوبية أن فقدت حروف كتابتها، فإنها رغم ذلك لغة متميزة. ولقد كان ممكناً أن تتدرس اللغة النوبية كما اندثرت كتابتها وكما اندثرت لغة مصر القديمة، وكما اندثرت كل لغات الشرق الأوسط الأخرى. فما هي الأسباب التي حفظت لغة النوبية كيائها كما هي الآن تجاه العربية؟ بعض الأسباب تاريخية وبعضها أسباب جغرافية وبعضها اجتماعية واقتصادية، تجتمعت كلها فكانت لها هذه النتيجة، فلنحاول الآن أن نعدد الأسباب.

فالمعاهدة الأولى التي عقدت بين العرب والنوبة، تدل على أن العرب بانتصارهم

من تراث النوبة

صار لهم على النوبة حق الجزية وحق المرور، ولم يكن لهم في النوبة حق الإقامة. فكان وجودهم فيها عارضا، فلم يكن اذن للغة العربية في أرض النوبة في البداية مجال للانتشار. والعرب في ترحالهم من أرض شبال الوادي الخصب إلى أرض جنوب الوادي الخصب، لم يجدوا في أرض النوبة القاحلة الجدباء من الغنى أو الثروة أو الخصب والناء ما يغريهم بالإقامة، بل وجدوا من شدة أهل النوبة في الحروب ما يحضهم على تجنب أرض النوبة على قدر المستطاع. وساعدهم على تجنبها جغرافية النيل نفسه، فالنيل النوبي يجناده وحبه وشدته وصخريه شاطئيه وتلاله الجرانيتية لا يساعد على الانتقال السريع. والنيل النوبي في انبعاجه نحو الغرب في رحلة منحرجة طويلة، يطيل مدة السفر. ولما كان العرب هم سكان الصحراء من قديم، وأعرف الناس بمسالكها، وطرق القوافل هي وسيلة التنقل العادية عندهم، فكان أسهل عليهم أن يتخذوا من مصر إلى السودان وبالعكس طرق القوافل الشهيرة، فيتخلون طريقهم إما من الغرب طريق الأربعين الممتد بين أسبوط ودارفور، وإما من الشرق طرق، القوافل من دواو وأسوان إلى أبي حمد وبربر مباشرة، دون المرور بالوادي في جزئه النوبي المنزحل.

والسبب السابع سبب اجتماعي، وجه نظرنا إليه المرحوم العلامة أستاذنا صلاح الدين الباقر. فهو يلاحظ بحق أن العرب في ارتحالهم وحروبهم ينزحون جماعة بأسرهم وزوجاتهم في المعارك يشجعهم ويضمنون جراحهم؛ فان انتصروا وأقاموا، أقاموا مجتمعا عربيا كاملا برجاله ونسائه ولغته العربية وعاداته العربية، تماما كما حدث في النوبة في منطقة العلاقي ووادي العرب وشاتورمه والمالكي والستقاري. فان العرب الذين نزحوا إليها وأقاموا من زمن بعيد جدا لا زالوا رعاة كالعرب، يلبسون ملابس العرب العادية ويتكلمون باللغة العربية في وسط منطقة كلها نوبية، فهم لا يحتاجون إلى تغيير عاداتهم أو لغتهم أو حتى طرق معيشتهم؛ بينما الماليك والترك حين يرحلون أو يحاربون، يسرون جيوشا فقط من الرجال دون النساء، فان انتصروا وأقاموا، اضطروا إلى الزواج من البلاد، فيصير الجيل الثاني منهم خليطا بينهم وبين أهل البلاد، آباءهم هم، وأمهاتهم من النوبة، ولغتهم بالتالي لغة النوبة. وذلك بالتأكيد ما حدث، فان النوبة ظلت وحدة سياسية دينية متباعدة مستقلة طوال العصور الأولى للإسلام. فهي رغم انهزامها لم تسلم، وإنما قبلت الجزية تدفعها مرات وتمنحها مرات، ولكنها على طول عصر

من تراث النوبة

الخلفاء الراشدين، ثم العصر الأموي، ثم العصر العباسي بجزئيه، سلطة زمنية واحدة تحافظ على لغة شعبها، وسلطة دينية مسيحية تحافظ على لغة طقوسها. فكانت نتيجة هذا الاستقلال رغم تحديداته، أن النوبة لم تدخل حظيرة الدولة الإسلامية إلا في عصر متأخر جدا، هو عصر المهاليك في مصر. ولم يكن للمهاليك ولا للأتراك بعدهم شديد اهتمام بنشر اللغة العربية كلغة، كما كان الأمر في الدولة الإسلامية في عصورها الزاهرة الأولى. لذلك كله كان معقولا أن تتغير لغة شمال وادي النيل إلى العربية، وأن تتغير لغة جنوب وادي النيل إلى العربية، ويبقى النوبيون في الوسط محتفظين بلغتهم القديمة التليدة حتى يومنا هذا، ذخيرة حية من أقدم العصور، تحمل في طياتها علامات تاريخها الطويل.

ولسنا بالطبع نقول بأن كل نوبي يدرك وهو يتكلم اليوم بلغته أنه يحمل على لسانه وديعة نباتا ومروي وتاريخ بلاده كلها، ويدرك أثر اللغات والمدنيات الفرعونية والقبطية واليونانية والعربية عليه خلالها. نحن لا ندعي ذلك، ولكننا ندعي بأن اللغة نفسها تبينه. انظر مثلا لفظة «النوبة» نفسها، تصل بنا إلى لفظة «نب» الفرعونية القديمة وكان معناها «الذهب»، وسميت «النوبة» كذلك لأنها بلاد الذهب. ولكن النوبيين الآن في لغتهم الحالية يستعملون للذهب الكلمة العربية فيقولون «ذهب»، فيقلبون الذال دالا، لأن الذال لا وجود لها في لغتهم. أما «نوب» فقد كانت في العصر المملوكي التركي، عصر الاضمحلال، تطلق على أهل البلاد المساكين المستضعفين كما كانت تستعمل في مصر كلمة «فلاح» بينا الطبقات المحظوظة إما «تركان» وإما «عربان»، فكان ذلك تطورا اجتماعيا مؤقتا لكلمة «النوبة» في عصر مضمحل مقبئ. ولكن «دائرة المعارف البريطانية»، تلك الموسوعة العالمية الضخمة، وقعت في خطأ جسيم، أن أخذت «نوب» بمعنى «عبده». ولأن كلمة «نوب» لا تعني «الذهب» في اللغة النوبية الآن ذهب الباحثون الأجانب في البحث عن أصلها مذاهب شتى، فمنهم من يرجعها إلى «نباتا»، عاصمة البلاد القديمة، ومنهم من يعيدها إلى أصول ليبية حملها معهم قبائل «النوبيين» الذين يدعي هؤلاء العلماء بأنهم أتوا من المغرب. ومهما كانت الحال فإن الكلمة نفسها موجودة بمعنى الذهب في بعض الأغاني القديمة التي يتوارثها عجائز النساء في بلاد النوبة ويفتخرن في الأفراح، وإن سألتهن عن معناها صعبت عليهن الاجابة، فهن يقلن مثلا

من تراث النوبة

في أغنية: «دَجِرًا نَبَشُو». وإذا تركنا مثل «النوبة»، وجدنا كلمة أخرى حية تماما وواضحة المعنى هي كلمة «أر» (رأس) ومنها يشتق نوبيو السودان حتى الآن لفظة «أورو» أي «رئيس» أو «ملك»، وهي نفسها كلمة (أر) التي تعني «ملك» عند قدماء المصريين. وبعد، فهل هذه الألفاظ دليل على وحدة اللغتين المصرية الفرعونية والنوبية؟ من الصعب، بل من المستحيل، أن نقطع الآن بهذا، نظرا لقلة ما نعرفه عن اللغتين. بل ويكاد يكون من المستحيل أيضا أن نقطع بأن اللغة النوبية الحديثة هي بذاتها لغة النوبيين في العصر الفرعوني، فليس لدينا من ذلك العصر القديم الا نصوص هيروغليفية، وهذه نفهم معناها، ولكننا لا نستعيد أصواتها وطرق نطقها، فالمعاني يمكن استرجاعها، ولكن اللغة المنطوقة قد ضاعت. لذلك نستمع بغير قليل من الشك لأولئك الذين يحاولون في تصف تفسير بعض التعابير الفرعونية القديمة عن طريق اللغة النوبية الحديثة. خذ مثلا اسم «توت عنخ آمون»، الذي يرى فيه بعض اخواننا الباحثين المجتهدين قراءة خاطئة لما يظنونهم «تود آنجي أمن». و«تود» معناها في النوبية الحديثة «ولد» و «آنجي» معناها «الحياة» و «أمن» معناها في اللهجة الوسطى من اللغة النوبية الحديثة «الماء»، فهم يفسرون اسم الفرعون المشهور على أنه «ابن ماء الحياة». ونظرة دقيقة نجعلنا على الأقل نشك في هذا التفسير، فان اللغة أساسا هي طريقة التركيب، طريقة بناء الوحدة اللغوية من ألفاظ نجمعها في نظام خاص فتأخذ شكلا خاصا. فاذا استعارت النوبية ألفاظا عربية مثلا، وجعلت منها كلا متماسكا يبنى على النظام النوبي غير العربي، كانت الجملة الجديدة بلا جدال جملة نوبية غير عربية وإن كانت ألفاظها عربية. فاذا أردنا ترجمة «ابن ماء الحياة» إلى النوبية لصارت «آنجي أمن تود» وليس «تود آنجي أمن» كما هو الحال في التفسير الجديد، والفرق يكتن في الترتيب اذ يأتي المضاف إليه قبل المضاف في اللغة النوبية. والاعتراض الثاني على هذا التفسير أن «أمن» بمعنى «ماء» غير موجودة إلا في اللهجة الوسطى من اللغة النوبية الحالية، وهي لهجة تدل الدلائل على أنها لهجة حديثة، أما «الماء» في اللهجات الأخرى فهو «أسي» التي هي بالتأكيد أقدم من «أمن». والاعتراض الثالث هو أن «آمون» في اسم الملك الفرعون إنما هو اسم إله طيبة الأكبر، ولم يكن «آمون» يوما ما الها للماء، ولكنه اله للشمس.

كل هذا الرد الطويل أقصد به أن أحذر نفسي، وأحذر الباحثين من التسرع في

من تراث النوبة

بجال البحث اللغوي، فتشابه كلمتين في لغتين مثلاً لا يدل على وجود صلة مؤكدة بين اللغتين. فكلمة «أنا» مثلاً في النوبة هي «آي» وهي كذلك «آي» في اللغة الانجليزية، فهل نسرع لنؤكد الصلة بين اللغتين النوبة والانجليزية؟ وأرجو أن لا يعتبر هذا مضحكاً، فإن التسرع خطأ شائع عند الجميع. فقد جاء مثلاً في مقال باللغة الانجليزية عن «حفظ آثار النوبة» نشر بمجريدة الجارديان بتاريخ ٨ مارس سنة ١٩٦٠ أن كلمة «بوز» ومعناها في الانجليزية «شراب» هي كلمة نوبية استعارها الجنود الانجليز في حملة السودان سنة ١٨٩٨ من كلمة «بوظة»، وهي تقابل البيرة عند النوبيين. فإذا عرفنا أن الكلمة موجودة في اللغة الانجليزية حتى في القرن السادس عشر، أدركنا أن التشابه في الكلمتين عرضي، ولكن التسرع أسقط الكاتب في ذلك الخطأ الجسيم. لذلك يجب على الباحث أن يسير في حذر، وأن يبحث بتؤدة. وهناك حقائق من السهل اكتشافها، فتأثير اليونانية مثلاً على اللغة النوبية (عن طريق النصوص المسيحية) تأثير مؤكد واضح، ويكفي أن نضرب مثلاً بأهم أيام الاسبوع عند المسيحيين، وهو يوم الأحد، فهو في اللغة النوبية الى اليوم «كيراجي» وواضح أنها هي كلمة «قرياني» اليونانية ومعناها «يوم الرب». أما تأثير العربية على النوبية فلا يحتاج إلى دليل، فأكثر من نصف كلماتها اليوم إما عربي مستعار أو مشتق منها ببعض التحريف.

ولكن اللغة النوبية رغم هذه التأثيرات ذات كيان خاص متميز، فحروفها تنقص عن العربية حروف ث، ح، خ، ذ، ز، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، إذ ليس لهذه الحروف وجود في النوبة. وهنا نلاحظ أن حرف الجيم في اللغة النوبية يعطينا فوق هذا الحرف الأخير، صوت الجيم الجافة كما ينطقها أهل الاسكندرية أو كما ينطق القاف أهل صعيد مصر. هذا عن الحروف الساكنة، أما حروف الحركة، فإن في النوبة عدداً أكبر مما في العربية الفصحى، ففيها المفتوح والمضموم والمكسور والساكن، وفيها فوق ذلك مد وإمالة، مما يجعل كتابتها بالأحرف العربية صعباً جداً، وكتابتها بالحروف الرومانية أسهل.

واللغة النوبية تختلف عن العربية واللغات السامية في عدم وجود المثنى فيها، فالاسم إما مفرد وإما جمع، وإن أردت التثنية فتضاف إلى الاسم المفرد كلمة «أوو» أي «اثنين». وكذلك تختلف عن العربية في عدم وجود التأنيث والتذكير فيها، إلا في

من تراث النوبة

كلمات هي بطبيعتها مذكرة أو مؤنثة مثل «إد» (رجل) و «إدين» (امرأة)، وفي ذلك تفسير الأخطاء التي يقع فيها النوبيون حين يتحدثون بالعربية فيشيرون ضحك السامعين إذ يخلط الواحد في حديثه بالعامية بين الجنسين، فيقول مثلاً «حسن جت» أو «فاطمة راح». واللغة النوبية تشبه العربية الفصحى في كثرة اعتمادها على «التنوين» الذي يلحق بالاسم ليدل على موقعه في الجملة، وعلى «التصريفات» المختلفة التي تلحق بالفعل. ولعل ذلك مبحث صعب معقد يحتاج إلى جهد الباحثين، ولن يكفينا الوقت للدخول في تفصيلاته الآن، وإنما يكفي أن نشير إلى أثر ذلك في ترتيب الألفاظ في الجملة النوبية، فإن وجود «التنوين» آخر اللفظ يدل على عمله في الجملة أياً كان موقعه، بعكس الإنجليزية مثلاً؛ لذلك كانت النوبية، مثل العربية واللاتينية والألمانية، في غاية المرونة من هذه الناحية. فإن وضعت الكلمة في أي مكان في الجملة كان من الممكن معرفة معناها بسهولة. ولكن النوبية، رغم ذلك، تميل إلى ترتيب للكلمات خاص متميز، فالفعل فيها، بعكس العربية، يأتي دائماً في آخر الجملة كما في اللاتينية. خذ مثلاً: «محمد جاء بالأمس من حلفا إلى ابريم» فهي بالنوبية تأخذ ترتيباً شبيهاً بهذا: «محمد من حلفا إلى ابريم بالأمس جاء». وهذه الحقيقة الأساسية لم يقبها من قام في القرن التاسع عشر بترجمة انجيل مرقس إلى النوبية، فدل ذلك على أنها ترجمة قام بها أجنبي لا نوبي أصيل. ويجب أن نلاحظ أن كل الجمل النوبية لا بد لها، كما في الإنجليزية، أن تشتمل على فعل، بعكس العربية التي تسمح بجمل إسمية لا فعل فيها.

وبعد فهذا البحث الطويل الجاف لا بد منه لكي نصل الحقيقة التي أكدناها في البداية بأن اللغة النوبية لغة قائمة بذاتها، تنقصها الآن الكتابة. والآن يتبقى لنا لكي ننهي بحثنا هذا أن نقول كلمة أخيرة عن لهجات اللغة النوبية. فلغة تاريخها هكذا طویل طویل، والبلاد التي تتحدث بها مرت عليها عصور تقلقل واضمحلال وتفكك طویلة، وتعرضت كل منطقة فيها إلى مؤثرات متباينة شتى، بينما طبيعتها الجغرافية تجعل السفر بين أرجائها صعباً جداً، والمسافات فيها بين كل قرية مسكونة وأخرى مسافات شاسعة قاحلة، لا بد أن تظهر فيها لهجات متعددة. فكما أن لهجة مرتفعات اليمن مثلاً تجعل من الصعب على اليمني الذي لا يعرف سواها أن يفهم بسهولة حديث أهل بغداد أو أهل مراكش بينما الكل يتحدث بالعربية، كان من الصعب على المتحدث النوبي

من تراث النوبة

بلهجة دنفلة أن يفهم حديث النوبي المتحدث بلهجة حلفا أو عنيفة. ولكن لا شك في أن كل لهجاتها فروع من أصل مشترك واحد، وأنغام مختلفة تصدر من آلة واحدة وبطريقة متباعدة. ولهجات اللغة النوبية هي:

أولاً: اللهجة الجنوبية أو اللهجة الدنفلاوية، والمتحدثون بها يسكنون إقليم دنفلة، أغنى مناطق النوبة وأكثرها سكاناً، وقلها النابض في تاريخها القديم، حيث كانت عاصمتها وتركزت آثارها، وهي تمتد من انحناة النيل عند الخندق قبل كريمة، إلى الشلال الثالث شمالاً. وقد نشر عن هذه اللهجة بحث باللغة الانجليزية منذ شهر، وتعدنا المطابع بقاموس لكلماتها سينشر عما قريب.

ثانياً: اللهجة الوسطى، لهجة المحس والسكوت وحلفا والجزء الجنوبي من النوبة المصرية، أي تلك المنطقة التي تمتد من الشلال الثالث عبر الحدود إلى كرسكو شمالاً، وهذه على طول المنطقة لهجة واحدة، وإن اختلف موسيقى اللفظ والنغم والقليل من الكلمات فيها بين الجنوب السوداني والشمال المصري، مما دعا بعض الباحثين الأجانب خطأ إلى اعتبارهما لهجتين، بينما هي لهجة واحدة، كما يتضح من البحث الممتاز الذي نشره في عام ١٩٥٥ في القاهرة باللغة العربية الاستاذ محمد متولي بدر.

ثالثاً: اللهجة الشمالية أو اللهجة الكنزية، والمتحدثون بها من الكنوز تمتد منطقتهم من كرسكو والمضيق جنوباً إلى أبي الريش شمال أسوان.

ومن الغريب أن اللهجتين الجنوبيتين الدنفلاوية والشمالية الكنزية متقاربتان جداً، حتى يمكن للمتحدثين بهما أن يتفاهما بقليل من الجهد، والمرجح أنها لهجة واحدة أثر عليها على مدى العصور انفصال المنطقتين، واختلاف تطور كل منطقة منها عن الأخرى زمناً طويلاً. فاللغة النوبية، بوجه عام، تنقسم إذن إلى لهجتين، الأولى في الشمال والجنوب، والثانية في الوسط. أما سبب انقسامها إلى اللهجتين، والفرق بينهما، وطبيعة كل منهما، فذلك مبحث صعب لا يمكن له هذا المقال، ومن يدري فلعل جهداً يبذل في المستقبل يؤدي إلى كشف الحقائق.

أما محاولات من سبقوا في هذا المضمار فإنها لا تكفي رغم أنها متعددة. ولقد أشرنا إلى ترجمة أنجيل مرقس إلى اللهجة الثانية (لهجة المحس) مكتوبة بالحروف الرومانية، ونشرها في برلين عام ١٨٦٠، وفي لندن في أواخر القرن الماضي، ثم محاولات نشرها مكتوبة

من تراث النوبة

بالحروف العربية في الاسكندرية عام ١٨٩٩. ولكن تلك تراجم مقصود بها غايات أخرى غير دراسة اللغة، تماما كتلك المحاولات المختلفة التي كان يأتينا الطلبة النوبيون في القاهرة والاسكندرية منذ سنين قلائل، يحاولون بها إثارة اهتمام النوبيين بلغتهم، فبدأوا ترجمة أغان عربية شعبية إلى اللغة النوبية، يغنونها محفظين بموسيقاها الأصلية، وبدأوا ينشرون في مجلاتهم القاهرية قصائد باللغة النوبية مكتوبة بحروف عربية، ومنشور على الصفحة المقابلة لها تراجمها إلى العربية. تلك محاولات من الصعب اعتبارها دراسة جدية، ولكنها بعض الجو الذي يتنشق الناس، فهي في غاية الأهمية. أما الدراسات الأكاديمية الجدية فقد تولاهما بادیء ذي بدء علماء أوروبيون نذكر منهم جريفت وسيلارس اللذين درسا النصوص التي تركها قدماء النوبيين، ونذكر ليسيوس الذي درس اللهجة المحسية، ونذكر شيفر وغيره ممن درسوا لهجة الكنوز، ونذكر كذلك دراسات كوكزر وغيره ممن درسوا لغات النوبة في جبال كردفان، ونذكر كذلك دراسات ليسيوس والمكفست اللذين درسا اللهجة الدنقلاوية. وقد حظيت المكاتب في بريطانيا في السنتين الماضيتين بموسوعة ضخمة نشرت بعد وفاة مؤلفها آربروستر عن اللهجة الدنقلاوية. وتلك الدراسة الأخيرة هي التي دعني إلى كتابة هذا المقال التقديمي أدلي عن طريقه بدلوي بين الدلاء، راجيا أن تزداد هذه الدراسات الجدية في هذا الوقت الذي يهتم فيه الجميع بأخبار النوبة.

من محتويات العدد القادم :

- دراسة نقدية عن ماثيو آرنولد لعبد اللطيف الجبال.
- قصائد للويس عوض.
- مقال مصور عن الفنان الهندي سوزا.
- دراسة عن الشاعر الاسكندري كفافي لجون هيث - ستبز.

على أعتاب الكون*

لا شك أن الفلك والكوزمولوجيا هما الآن من أكثر الموضوعات العلمية اجتذاباً للمخيلة، وخاصة بعد أن وفق الإنسان إلى غزو الفضاء الخارجي. والحق أن معرفة الإنسان بالعالم قد زادت في السنوات الأخيرة زيادة هائلة نتيجة الوسائل الجديدة التي اصطنعها العلماء في بحوثهم الكونية. وهذا الكتاب الصغير يلخص نتائج هذه البحوث بأسلوب واضح بعيد قدر الامكان من الألفاظ الاصطلاحية العويصة مما يجعله مفيداً للقارئ العام غير المتخصص. ولم يكن ذلك التبسيط على حساب الدقة العلمية، فؤلفه أحد العلماء المبرزين المسئولين في ميدان الفلك، فلا غرابة أن جاء عرضه للأفكار الجديدة عرضاً يفي بنواحي الموضوع المختلفة ولا يتجنب المشكلات الكثيرة التي ينطوي عليها. ولعل أظهر شعور يخرج به القارئ من قراءة هذا الكتاب هو أننا أمام مجموعة هائلة من المعلومات المتزايدة كل يوم، وهي معلومات غيرت كثيراً من معتقداتنا السابقة ولكنها لا تزال بحاجة إلى تفسير أو تفسيرات شاملة ترددها إلى نوع من الوحدة والتناسق. والكتاب يحتوي خمسة فصول تتناول الموضوعات الآتية: «وسائل البحث الجديدة» و«المجموعة الشمسية» و«هيئة العالم» و«أصل العالم وتطوره» و«تأملات أخلاقية تدفعنا إليها الكشوف الكونية الجديدة».

يبين المؤلف أولاً الدور الهام الذي قامت به الآلات في اكتساب المعلومات الجديدة. فنذ أكثر من ٣٠٠ سنة صوب جاليليو منظره إلى الفضاء، فكان لذلك أثره في تدعيم الثورة التي جاء بها من قبله كوبرنيكوس، وهي الثورة التي ألغت اعتقاد الإنسان في

أنه يشغل مركز العالم وجعلته يحتل كوكبا صغيرا يدور مهولا حول المركز الحقيقي - الشمس. ثم وجد الانسان ملجأ في اعتقاد آخر: فحتى حوالي ٣٠ سنة مضت كان المعتقد أن العالم كله ينحصر في مجموعة النجوم المعروفة باسم المجرة وأن المجموعة الشمسية في مركزها، وكان المظنون أيضا أن نجوم المجرة مرتبة في شكل كروي. ولكن هذه الأفكار تغيرت جميعا بعد إنشاء المناظير البصرية الكبرى، ومنها المنظار الضخم الذي أنشئ في مونت ويلسون بالولايات المتحدة سنة ١٩٢٠. فقد دللتنا المشاهدات الجديدة على أن المجرة ذات شكل إهليلجي (بيضي) سميك، وأن النجوم مرتبة فيها على شكل حلزوني، وأكثر من ذلك أن المجموعة الشمسية توجد في طرف قصي من طرفي المجرة. زد على ذلك أن الفضاء حافل بمجرات كثيرة عدا المجرة التي تنتمي إليها مجموعتنا الشمسية.

ويلاحظ أن المعلومات التي نحصل عليها بهذا النحو هي دائما معلومات متصلة بالماضي. فالضوء الآتي إلينا من الشمس مثلا يستغرق ٨ دقائق في وصوله، وأقرب النجوم منها يستغرق ضوءه في رحلته إلينا أربع سنوات ونصف، بل إن بعض النجوم في الطرف الآخر من المجرة يبعد عنا بمحالي ١٠٠,٠٠٠ سنة ضوئية - والسنة الضوئية هي المسافة التي يقطعها الضوء في سنة بسرعه الثابتة وهي ١٨٦,٠٠٠ ميل في الثانية. وقد كانت الآمال معلقة على المناظير البصرية وحدها، برغم البحوث التي أجريت على أمواج الراديو بعد سنة ١٩٢٠ التي بينت أن هناك نافذة أخرى (غير النافذة الضوئية) يمكن أن نطل منها على العالم، وهذه النافذة تتمثل في موجات الراديو. وبعد أن بين كارل پانسكي (١٩٣١ - ١٩٣٢) فائدة استخدام موجات الراديو لأغراض فلكية بدأ الاهتمام ببناء المناظير الراديوية، ومن أخصمها المنظار الموجود في جودرل بانك في مقاطعة تشيشر بإنجلترا، الذي يشرف عليه مؤلف هذا الكتاب. ويبلغ قطر المرآة المخروطية في هذا المنظار ٢٥٠ قدما، ويمكن تصويبه إلى أية جهة من السماء. والمناظير الراديوية تعوض عجزا خطيرا في المناظير البصرية: فهذه الأخيرة لا تصل إليها الإشعاعات الضوئية التي يحجبها الغلاف الجوي المحيط بالأرض، في حين تعتمد المناظير الراديوية على إشعاعات الراديو التي تخترق هذا الحجاب. ويسوق المؤلف في هذا الصدد ملاحظة هامة تبرز أهمية المناظير الراديوية، وهي أن النجوم البعيدة الخافتة الضوء كثيرا ما تصدر عنها إشعاعات راديوية قوية تظهر آثارها بوضوح. ومن ثم فالآمال

معلقة الآن على هذا النوع الجديد من المناظير. ولكن هناك وسيلة ثالثة هامة يعتمد عليها الآن علماء الفلك ويعلقون عليها الآمال الكبار، وهي مجسات الفضاء التي تتمثل في الكواكب الصناعية المحملة بالأجهزة المعدة لأجراء القياسات المتنوعة خارج الغلاف الجوي.

ويعرض المؤلف في الفصل الثاني المعلومات الجديدة المتصلة بالمجموعة التي يعيش الانسان على أحد كواكبها - أي المجموعة الشمسية. وقد أشارت الدلائل الكثيرة إلى أن عمر هذه المجموعة يبلغ حوالي ٤,٥٠٠ مليون سنة. فكيف نشأت هذه المجموعة؟ كان الاعتقاد السائد في النصف الأول من هذا القرن أن الأرض والكواكب السيارة خرجت من الشمس أولاً على هيئة ألسنة من النار اجتذبتها عنها نجم مر إلى جوارها. ثم ذهب النجم في طريقه وبرد الغاز السائل فتكون من ذلك الأرض والكواكب السيارة. ويستدل من هذه النظرية على أن مرور نجم ما على مقربة من نجم آخر لا بد أن يكون شيئاً نادر الحدوث، أي أن المجموعة الشمسية لا بد أن تكون وحيدة في نوعها رغم أن الفضاء يحتوي ملايين كثيرة من النجوم على شاكلة الشمس. واليوم لا يعتقد العلماء شيئاً من هذا، بل يرون أن المجموعة الشمسية تكونت على نحو مخالف تماماً يلخصه المؤلف على النحو الآتي: كانت الشمس أول الأمر يحيط بها سديم من الغبار والغاز، وظلت هذه الدقائق أو الأجزاء المادية في تصادم بعضها من بعض إلى أن تكونت عن ذلك التحامها وتشابكها على أنحاء مختلفة. واستمر ذلك التجمع آلاف الملايين من السنين، وفي النهاية تكونت كتل كبيرة متفاوتة الحجم - هي الكواكب السيارة. وتؤدي هذه النظرية إلى وضع السؤال الآتي: كيف جمعت الشمس ذلك السديم الأصلي حولها؟ ويذكر المؤلف احتمالين للجواب على هذا السؤال. ويقوم الاحتمال الأول على حقيقة مشاهدة، وهي أن الفضاء مليء بالسحب الغبارية الكثيفة، فيقال إن الشمس أثناء انتقالها خلال هذه السحب قد جمعت حولها سديماً هائلاً يمتد إلى بلايين الأميال. والاحتمال الثاني أن يكون من شأن العملية التي ينتج عنها تكون نجم كالشمس أن يصاحبها تكون آلاف أخرى من الأنجم عن السحب الأندروجينية الأصلية، ويتخلف عن كل ذلك مادة غازية غبارية تحيط بالنجوم المتكونة - على هيئة سدم.

ويلزم عن الاعتقاد القديم أن يكون نشوء المجموعة الشمسية حادثاً نادراً، أو هو حادث فريد رغم كثرة النجوم في الفضاء كثرة هائلة. وبناء على ذلك الاعتقاد كذلك

تكون الأرض في نشأتها الأولى ساخنة إلى حد تستحيل معه العمليات البيولوجية عليها. أما النظرية الجديدة المثلثة في الاحتمالين السابقين فيجوز معها أن يكون نشوء المجموعات الشمسية أمرا كثير الحدوث، فلا تكون مجموعتنا الشمسية وحيدة نوعها. ويلزم عن هذه النظرية أيضا أن تتكون المجموعات الشمسية في حالة من البرودة لا تؤثر على المواد الحبيوية (أو المعدة للحياة) التي يمكن أن نفترض وجودها في الغبار الفضائي، ومن ثم في الكواكب التي تنشأ من تجمع هذا الغبار.

ويستأنف المؤلف الكلام في هذا الموضوع الهام في فصله الشائق عن «أصل العالم وتطوره» بعد أن يعرض علينا في الفصل الثالث صورة للعالم تلهث لها الخيلة - إن صح هذا التعبير. ومعالم هذه الصورة هي أن المجموعة الشمسية لا توجد مستقلة، بل تنتمي - كما رأينا - إلى مجموعة ضخمة هي المجرة. والفضاء يحتوي ملايين الملايين من هذه المجرات. والمجرات - كالمجموعة الشمسية - لا توجد متفرقة، بل يبدو أنها منتظمة في مجموعات يتفاوت عدد أفرادها. والمجموعة التي تنتمي إليها مجرتنا مجموعة صغيرة نسبيا، إذ تحتوي حوالي ١٢ مجرة فقط يتألف منها شكل إهليلجي محوره الأكبر ٢ مليون سنة ضوئية، ومحوره الأصغر مليون سنة ضوئية، وسمكه حوالي ٥٠٠,٠٠٠ سنة ضوئية.

وقد أدت مشاهدة سدم المجرات البعيدة إلى ملاحظة صفة عجيبة تعرف بظاهرة الريح الأحمر. ومؤدى هذه الظاهرة أن خيوط الطيف الناتجة عن ضوء هذه المجرات مزاحة إلى ناحية اللون الأحمر. وقد أدى تحليل هذه الظاهرة في آخر الأمر إلى القول بأن هذه المجرات متباعدة عن بعضها البعض بسرعة تتناسب طرديا مع عظم المسافات بينها. والآن يقبل الفلكيون جميعا هذا التفسير القائل بأن العالم في تمدد مستمر بسرعة هائلة متزايدة. ولأن بعض هذه المجرات تبعد عنا بملايين كثيرة من السنين الضوئية، فنحن حين ننظر إليها من خلال المنظار فإنما ننظر إلى بقعة من العالم كما كان عليه قبل هذه المدة الطويلة. فهل دلت المشاهدات على أن العالم كان حينذاك مختلفا اختلافا جوهريا عما هو عليه الآن؟ ذلك سؤال هام يتصل بنزاع قائم في الوقت الحاضر بين نظريتين كبيرتين في نشأة العالم وتكوينه، والمؤلف يعرض هاتين النظريتين في الفصل الرابع من كتابه.

وتعرف إحدى النظريتين بنظرية «الحالة المتوازنة»، وهي تقول بأن العالم لم يكن في وقت مضى ولن يكون في وقت آت في حالة مختلفة عن حالته الراهنة. وليس معنى ذلك بالطبع أن التغيرات لا تحدث في العالم، ولكنها لا تكون وفق هذا المذهب تغيرات جوهرية بالنسبة إلى الإطار الكوزمولوجي العام. وإذا لا يكون للعالم بداية في الماضي ولا نهاية في المستقبل، بل هو أزلي أبدي. ولكن كيف توفق النظرية بين هذا القول وظاهرة التمدد المستمر؟ والجواب أنها تفترض خلقا مستمرا للمادة الأيدروجينية الأولية التي تتكون عنها باستمرار مجرات جديدة تحل محل المجرات المتباعدة، وبذلك يحفظ العالم بحالة من التوازن على الدوام. ويقول بهذه النظرية هوبل وبوندي وجولد وغيرهم من علماء الفلك المعاصرين.

وأما النظرية الأخرى، فهي نظرية تطورية تقول إن العالم بدأ من حالة فردة (انفجار أولي مثلا) تطور عنها ولا يزال في تطور تدل عليه ظاهرة التمدد، حتى إذا ما نفذت طاقة العالم كانت نهايته. ويلزم عن هذه النظرية أن حالة العالم في فترة قريبة من بدايته لا شك تكون مختلفة عن حالته الراهنة.

وعلى ذلك فيمكن من ناحية المبدأ وضع هاتين النظريتين المتناقضتين على محك التجربة لحسم النزاع بينهما. ومثل هذه التجربة قائمة على استخدام المنظار الرادوي الذي تظهر بذلك أهميته. فإذا كان العالم، كما تقول النظرية التطورية، قد صدر عن حالة كثيرة الكثافة منذ ١٠,٠٠٠ مليون سنة، وإذا كان المنظار الرادوي باستطاعته التغلغل في الماضي إلى حوالي ٧,٠٠٠ مليون سنة ضوئية، فيجب أن يطلعنا على حالة من الكثافة في المجرات البعيدة تكون مختلفة عن الكثافة الراهنة. وحتى الآن لم تطلعنا المناظير البصرية على خلافاً ملحوظة، ولذلك فالأمل معقود على ما يمكن الوصول إليه باستخدام المنظار الرادوي.

وربما سارع الظن إلى فهم القارئ بأن النظرية التطورية هي وحدها الموافقة للعقيدة الدينية القائلة بالخلق من العدم في لحظة معينة في الماضي، وأن النظرية الأخرى منافية لهذه العقيدة. ولكن المؤلف يلاحظ بحق أن النظريتين معا تقبلان تفسيراً يلائم العقيدة الدينية، وهما في الوقت نفسه قد يقبلان تفسيراً يخالفها. وهو يرجع في ذلك إلى

مبدأ عدم التعمين الذي يهيمن على النظريات الفيزيائية الحديثة. ومعنى ذلك في رأيه أن مسألة أصل العالم قد تظل مسألة ميتافيزيقية بعيدة عن حدود الفلك والكوزمولوجيا، وذلك لأسباب تتعلق بأصول العلم الطبيعي نفسه.

في فلسفة التاريخ

Interpretations of History: from Confucius to Toynbee

Alban G. Widgery George Allen & Unwin. 28s.

ما هو التاريخ؟ وهل تنطوي أحداثه على معان تستخلص؟ وما هي تلك المعاني؟ تلك أسئلة أثارها المؤلف في مطلع كتابه. ولقد عليها قدم لنا هذا الكتاب، مبرزاً فيه مفهوم التاريخ من الديانات والفلسفات القديمة والحديثة، ولدى المفكرين والمؤرخين الذين تناولوه بالبحث والدراسة، سواء كان هذا المفهوم متفقاً من ثنائيات تعاليم الدين أو مفاهيم الفلسفة، كما هو الحال في العصور القديمة، أو صريحاً واضحاً، كما هو الحال في العصور الحديثة حين بدأت دراسة التاريخ دراسة جدية. والموضوع حيوي، سواء بالنسبة للإنسان العادي، أو بالنسبة للمفكر والمؤرخ. هل التاريخ علم؟ هل ينتهي إلى هدف يبتغي؟ هل هو مجرد سرد واقعي للأحداث وتتابعها، أم أنه يمكن من دراسته أن تخرج بالجماعات عامة تؤدي إلى نتائج وأحكام يمكن منها التنبيه بما يجنيه التاريخ في طولها المستقبل، كما يمكن أن تتخذ كدروس توضح معالم الطريق في غياب المجهول؟ وما هي العوامل الأساسية التي تؤثر في مجرى التاريخ؟ أمي التفاعلات داخل المجتمع ككل في محيط البيئة، أم الفرد، أم عوامل إلهية؟... وهكذا.

وقد اعتظفت الإجابة على تلك الأسئلة. فيرى

البعض أن تتبع التاريخ ما هو إلا دراسة لفلسفة مطبقة على واقع الحياة، وأن التاريخ هو فلسفة مجسدة، بل إن تفسير التاريخ يكاد أن يكون تفسيراً للحياة نفسها. ولعل المؤلف من هذا الرأي؛ فلو وضعت كلمة الحياة أو كلمة التاريخ أيما منها في موضع الأخرى في سياق هذا الكتاب لما تغير المعنى. لكن دراسة التاريخ على هذا الوجه تصبح أقرب إلى الفلسفة والدين منها إلى مفهوم التاريخ كما رآه فريق آخر هم جبهة المؤرخين المتخصصين، إذ يرون أن التاريخ هو الأحداث بكل تناسيلها وسفائقها، دون زيادة أو نقصان. وهناك فريق رأى في التاريخ أساطير الشعوب، شخصيات وصورتها التي تتقدم التطلع إليها، وتحرص كل الحرص على الاحتفاظ بها. ومن المفكرين من رأى أن الأفراد الموهوبين هم الذين يؤثرون في مجرى التاريخ، ويدفعون عجلته في الطريق الذي تليه لهم عقيرتهم، والأشعة على ذلك كثيرة. ومنهم من رأى أن العامل الأساسي الذي يشكل التاريخ هو المجتمع وتفاعله مع البيئة، وبخاصة البيئة الاقتصادية. ولم يزل المفكرون العامل الإلهي.

وهكذا اختلفت الآراء في شأن التاريخ واختلافها في شأن الحياة نفسها. أما الرجل العادي،

والناووية في ذروتها تلزم موقف التصوف، وتدعو إلى السلبية والازنانه واخذه.

وفكرة الفرد في النانوية لا مكان لها، وليس السبب هو نمو الروح الاجتماعى، بل لأن الفكر يتعدى الفرد إلى النان، وبذلك يتجه إلى الكون كله بما فيه من أشياء لها أرواح، كالبشر تماماً. ولا تهم النانوية بصالغ الجنس البشرى ككل، إذ لا يتعدى الأمر فيها مجرد تجنب الحلق الأذى بالآخرين.

أما الكونفوشيوسية، وهي الفلسفة التي سادت في الصين، فتختلف عن النانوية من بعض النواحي. فهي تهم بالجانب الأخلاقى من حياة الفرد والمجتمع، وتحض على الطيبة. ولا يقصد بالطيبة التصوف النانوى بالمعنى السلبى، بل المقصود أن يحقق الفرد أزنانه واستقراره النفسى في نفس الوقت الذى يتابع فيه قضاء أغراضه وواجباته وفقاً لوضعه في المجتمع. وبيداً في الكونفوشيوسية ظهور فكرة القوة

وبخاصة في الوقت الحالى، فهو أميل إلى أن يعتقد أنه يمكن أن تستشف في التاريخ ملاح المستقبل من صفحة الماضي.

والمؤلف أستاذ لفلسفة، كما أن له مؤلفات في كل من الفلسفة والدين. وهو في كتابه يعرض ما توالى عن التاريخ من آراء واتجاهات على مدى العصور، دون تعمد لنقد أو تعليق، محتفظاً برأيه إلى أن يخرج به على القراء في كتاب وعدهم بإصداره. لكن الكتاب يشف عن اتجاه مؤلفه، وبخاصة تجاه آراء توينيسى.

وقد قسم المؤلف كتابه إلى قسمين: ألقى في الجزء الأول مفهوم التاريخ كما تقسمته الفلسفات القديمة والديانات الكبرى في الشرق، أما الجزء الثاني فقد سوى آراء بعض مفكرى الغرب منذ العصور الوسطى حتى وقتنا الحاضر.

كانت الحياة في الصين، منذ عصورها الأولى، تتم بالبساطة. وقد انمكست تلك البساطة في فلسفات الصينيين وفي مفهومهم لتاريخ ومعالجهم له، فتركوا لنا حوليات تحكى قصة الأسرات الحاكمة المتتالية والحكام المتنازعين وما ثار بينهم من حروب، دون أن يبدوا اهتماماً بفهم طبيعة الأحداث وما تضمنته من معنى. ورغم ذلك فإن فلسفات الصين تضمنت اتجاهات نحو التاريخ ومفاهيم له كان يمكن، لو تطورت، أن تؤدي إلى ظهور فلسفات تاريخية قائمة بذاتها.

فالتالى - الذى يمكن أن نسميه روح الطيبة - هو الكل الألى الكامل، لا يتغير وهو أساس كل المتغيرات، ينطوي تحت سلطانه كل شيء. والفرد جزء من النان، يحقق الأزنانه والاستقرار النفسى نتيجة شعوره بجزئيته في ذلك الكل الثابت الخالد. ولما كان من البعث مقاومة النان، ساد الاتجاه إلى السلبية وتقبل ما يحدث في استسلام كامل. فالتانوى لا يسعى إلى إحراز أي تقدم بل يتسك بالاستقرار والسكون، وهو يتجنب مناصب الحكومة والحياة السلبية للاحتفاظ بأزنانه النفسى، ويرى أن الحكام سيطروا عن غير طريق السلطة السلبية.



الالهية، مثله في الساء، وأمرها فيها يصيب الإنسان من نجاح أو فشل.
وكان كونفوشيوس، على عكس التاوين، يتم السياسة وبمناسب الحكم. وتنقسم الكونفوشيوسية في عهدها الأول بطابع إقطاعي. وبذلك ظهرت التاوية والكونفوشيوسية في الصين كفلستين تمير كل منها عن واحد من جانبي نظام إقطاعي، ثم لم تلبث أن تداخلتا وتمازجتا في الكونفوشيوسية الحديثة.

وقد اعتقد مفكرو الصين أن كل شيء نسبي في التاريخ، فإكان ممكنا في الماضي قد لا يكون ممكنا في الحاضر، وما هو متصور في الحاضر قد يصبح ميسرا في المستقبل، ويجب النظر إلى الأحداث تبعاً لطرفها الزمانية والمكانية وليس تبعاً لمبادئ أو قيم مطلقة أو أهداف يربى إدراكها. ولم ينظروا إلى التاريخ باعتباره طريقاً إلى هدف يتم الوصول إليه عبر تطورات مطردة، ولم يحاولوا أن يتبينوا ما يتفست من معنى شامل خلال تماق عصوره، بل اقتصر ما عقلوا على المعنى الوقي للتاريخ والأحداث

أينما وقتها تحدث. لذلك لم ينظروا في التاريخ إلى الأمام، بل نظروا إلى الخلف حيث ترك الزمن طابعه في حيلة من العبرات والدروس وأروها مفيدة في إدراك الخير والشر، وفي التعليم والتحذير. ونتيجة لذلك اعتقدوا أن التاريخ في سيره يتخذ طريق الدالة. من ذلك كله يمكن أن نقول إن الصينيين نظروا إلى التاريخ بمنظار الطبيعيين، ولا يقصد بذلك النظرة المادية للتاريخ.

ويلاحظ أن المؤلف، رغم ما أشار إليه من وجود الكثير من التاريخ المكتوب عن الصين منذ عصورها القديمة، قد اكتفى بالكلام عن الفلسفة العامة للحياة فيها دون أن يربطها بما تجسدت فيه من وقائع التاريخ.

أما الهند، فيتميز تاريخها بالاهتمام بالدين وبعبادة الله تحت أسماء مختلفة وبصحة أرواح معينة. وتتميز عبادات الهند وفلسفاتها، سواء منها الهندوكية أو البوذية، بالتشاؤم وبالنظرة الفردية وبالهراب من الحياة لتحقيق الهدف النهائي وهو

the birth of a great empire

THE GREAT ARAB CONQUESTS

Sir John Bagot GLUBB

Rome was not built in a day. Nor was Arabia. But in a fantastically short time, less than 50 years, the Arab had established one of the greatest empires history has known, and ensured that the pattern of life in the Middle East would never be the same again. This fascinating story is told vividly and with skill by the author of four famous and distinguished works on the Arabs. His background knowledge makes him uniquely qualified to relate the remarkable story which provides an important key to the understanding of the prominent part being played by the Arab countries in the world of to-day.

many maps

35s



HODDER & STOUGHTON

الوصول إلى حالة الموكشا، أو حالة الخلاص والتيم في حياة روحية خالصة خالدة. أما التشاؤم فهو موقف يبلوغ الهدف. وأما الفردية فهي ناتجة عن فكرة التجسد وتنازع الأرواح، لأنها روح واحدة فقط هي التي تمر بعدد من الحيات، كل حياة منها في جسد، تسمى أثناءها أساساً إلى تحقيق الهدف النهائي بنفس النظر عن الصلات الخارجية العابرة خلال كل حياة. والمرحلتان الأخيرتان من مراحل حياة الفرد هما مرحلتا انسحاب من الحياة وهروب كامل منها لبلوغ حالة الموكشا. ولم تكن فكرة المجتمع ككل مفهومة في حياة الهنود وتاريخهم، وإن كان انقسام الناس إلى طبقات دنيئة جعل الفرد يشعر بواجبات نحو طبقة يربو من القيام بها أن يتقدم في طريقه نحو حالة الموكشا. وبذلك وجدت مبادئ أخلاقية لها أثر اجتماعي بالإضافة إلى قانون كارما - الإنسان يحدد تمسار ما زرعت يده - وما له من مدلول اجتماعي أيضاً، ومن ثم احتاج الفرد إلى أن يسهم في المجتمع ويسعى إلى الخير. وقد نشأ تعارض في الهندوكية بين فكرة القضاء على رغبات النفس وبين فكرة العبادة وما تقضي به من الأخذ بنصيب مما خلقه الله في الحياة الدنيا. ولتجنب ذلك التعارض وجدت فكرة «عدم التعلق»، أو أداء الأفعال المؤدية إلى نتائج حسنة، لا لرغبة أنانية فيها، بل لوجه الله.

لذلك كله أُرهِ في مفهوم الهندي لتاريخ. فهو ليس بتاريخ المجتمع، بل تاريخ أفراد في أدوار حيواتهم لتحقيق هدفهم النهائي. ولذلك لم يتم الهندي بالماضي كما في الصين وفي الغرب، بل نظر إلى التاريخ باعتباره حاضراً مرحلة التجسد الرائعة، مع تعلق الفكر بالمستقبل. وهو إذ ينظر إلى المستقبل في التاريخ لا ينظر بين الغربي، مستهدفاً الحياة في مختلف نواحيها، بل يستهدف الحياة الروحية فقط لتحقيق الموكشا، فهو في واقع الأمر يهرب من التاريخ. وقد اقترب الهندي من مفهوم الغربي في ناحية أخرى: ففانون كارما يستتبع الاعتراف بسلسلة السببية في حياة الفرد. لكن فكرة السببية لم تتطور في الهند، كما تطورت في الغرب، بالنسبة

لمفهوم المادي، لنفس السبب وهو الاهتمام بالروح فقط وبترتيبها نحو تحقيق الهدف النهائي. والزرادشتية موقف آخر. فهي فلسفة كما أنها ديانة، والشيء الأساسي فيها هو الله أهورا مزدا الطيب الذي خلق العالم المادي للناس ليكون مجالاً لحياتهم وتاريخهم، وهو يساعد الناس وبهمهم السعادة. وقد منحهم حرية الإرادة، كما وضع لهم النظام الأخلاقي ليسيروا على هداه. وتتميز الزرادشتية بالإنجابية وعدم الهروب من الحياة: فهي تدعو باستمرار إلى محاربة الشر، كما تدعو إلى العمل والتشبع بملحج الحياة. لذلك فالسارخ على الأرض له أهمية في حد ذاته، لكنه لا يكتمل على الأرض، بل إن له هدفاً نهائياً هو الحياة الأخرى والخلود. ولم تنظر الزرادشتية إلى التاريخ باعتباره تاريخاً للمجتمع، رغم أنها أكدت أهمية العلاقات الاجتماعية. وتتفق اليهودية مع الزرادشتية في مواجهة الحياة ومقاومة الشر، وفي حرية الإرادة، وفي اعتبار الله مصدر القانون الأخلاقي، بل ومصدر كل شيء. ولا يعتقد اليهود في وجود تطور مطرد في التاريخ، ويرون أن ما حدث هو الذي سيتكرر حدوثه، ولا جديد تحت الشمس. لكن مفهومهم لتاريخ ليس مفهوماً مزدبياً، فهو يشمل اليهود ككل في المقام الأول، والبشرية كلها في المقام الثاني. وقد أدى اعتقادهم في قدوم المسيح، أو المخلص، وقيام ملكة المسيح، إلى تغير نظرتهم إلى التاريخ في النهاية، فأصبح له هدف هو قيام تلك الملكة، كما حظى المستقبل باهتمام كبير منهم. إلا أن عدم قدوم المسيح الذي توقعوا أدى إلى الاعتقاد بأن ملكة ستكون في العالم الآخر، وإلى الاهتمام بالحياة الأخرى.

أما المسيحية فتتفق مع اليهودية في وجود هدف نهائي مقدس لتاريخ هو قيام ملكة المسيح، وحين لم يبدع المسيح اعتقد المسيحيون أن تلك الملكة ستحقق في العالم الآخر. ولا تدعو المسيحية أصلاً إلى الهروب من الحياة، وإن كان مفهومها لتاريخ مفهوم ديني، وقائمه الرئيسية هي التجسد، والصليب، والبعث، والصمود. والمفهوم المسيحي لتاريخ

متصلا بين الخير والشر. يستهدف فيه الانسان دائما خلاص روحه من الشر، والبشر ليسوا هم الذين يشكلون التاريخ، بل هم يتمازجون مع الله الذي يتفرد بالأثر الخاسم في تشكيل التاريخ البشري.

وتتفق المسيحية مع الاسلام في النص على حرية الارادة، وعلى التأكيد - في نفس الوقت - بأن كلمة الله هي العليا. كما تتفق الديانتان، وتتفق معها اليهودية، على أن من الشر ما يصيب الانسان لا للذنوب جناء، بل لامتحن إيمانه وتقوم عقيدته وتقريبه من الله، وهذا يتعارض مع قانون كارما الهندي بطبيعة الحال. وتعطي تلك الديانات الشر اسما خاصا يجعله أقرب إل أن يبدو ممثلا في كائن. وقد حلت الزرادشتية ذلك النحو، لكنها تميزت بمناقشة نقطة هامة هي هل الشر كائن قائم بذاته وليس من خلق الله، بل إنه يواجهه كخضم؟ ويتفرد الجزء الخامس بالمسيحية في الكتاب بأنه أقرب إلى الايمان من الأجزاء الخاصة بكل من الزرادشتية واليهودية والاسلام. وفي الجزء الخامس بالاسلام، أوضح المؤلف ما يعتقد المسلمون من أن

هو أيضا مفهوم أخلاقي سواء من ناحية الفرد أو البشرية كلها. إلا أن المسيحية تتفرد بالاعتقاد في زول الله إل مجال التاريخ البشري مجسدا على شكل رجل لتخليص البشر. ويخالفها الاسلام في ذلك، ويأتي زول الله مجسدا ولا يرى في المسيح سوى رسول. وقد تتبع المؤلف ما طرأ على ذلك المفهوم الأول للمسيحية على مدى التاريخ الطويل، من أيام القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠ م) الذي رأى أن مستقبل التاريخ البشري بيد الله، وأن التاريخ يعني بكل من النواحي الدنيوية والأبدية، كما رفض فكرة الدورات المتوارة في التاريخ. أما في المصور الوسطى فقد اكسب مفهوم الناس لتاريخ بطابع العصر، فاعتبر التاريخ - أو الحياة - وقت محنة واستعداد للحياة الأخرى، وأخذ الكثيرون يهربون من الحياة إل الرهبة، وصور دانتى تاريخ البشر في الحياة الأخرى ممثلا في جهنم والمطهر والجنة. لكن النهضة اقترنت بحركة إصلاح ديني وحروب تيار الرهبة. وسين نصل إل القرن التاسع عشر نجد المفهوم المسيحي لتاريخ ممثلا في آراء شلويل وفيليبس وبرتيفيلد، حيث اعتبر التاريخ البشري صراعا



الإسلام دين عالمي يتميز ب نزول الوحي مباشرة على محمد، وأن الهدف الأساسي للقرآن هو أن يجعل الفرد يشعر بصلته بالله. فإله هو مركز العقيدة والحياة في الإسلام، وكلته هي العليا، وهو موجود في كل مكان وزمان، يواجه الإنسان أينما اتجه. وبهم الإسلام بالفرد، كما يتم بالاجتماع. وهو يدعو إلى قبول الحياة الدنيا على نحو إيجابي، كما يحض على الاهتمام بالحياة الأخرى باعتبارها الهدف النهائي، فيوفق الإسلام ذلك بين الزمان والأبدية.

ويتابع المؤلف تطور المفهوم الاسلامي للتاريخ عارضا اتجاهات ابن خلدون في العصر الاسلامي الرسيط، واتجاهات محمد إقبال في العصر الحديث. والأول يعتبره البعض مؤسس علم التاريخ بمفهومه الحديث. وهو يتم في التاريخ بمجانبه الاجتماعي، وينظر إلى تاريخ الأفراد داخل إطار المجتمع، ويقول بتتابع العورات التاريخية في حياة الأمم. ولم تصطبغ معالجة ابن خلدون لتاريخ بصيغة دينية واضحة، ولم يشر إلى وجود هدف مقدس للحياة - أي لتاريخ - في نهاية المطاف. أما إقبال فيشير إلى ما يتميز به الإسلام من روح عملية ديناميكية، وإلى أنه لا يوجد خلاف أساسي بين الدين والدنيا في الإسلام، كما يرى أن الهدف الأساسي من التاريخ - أو الحياة - هو الاتصال بالله.

وقد انتشرت القدرية فترة من الزمن بين المسلمين. ويمزى ذلك، إلى حد كبير، إلى شعورهم بضعفهم وسوء حالهم. ويدعو أن ذلك شأن الأمم حين تشعر بضعفها وسوء حالها، فقد لوحظ تسربها إلى الزرادشتية حين سادت حال الفرس. والمتنفس الآخر الذي تلجأ إليه الأمم في هذه الحالة هو فكرة المهدي المنتظر، التي انتشرت في الإسلام، وترجع في التاريخ إلى عهد الفراعنة.

أما القسم الثاني من الكتاب فينتقل فيه المؤلف إلى الغرب، الذي مال إلى أن يجد في التاريخ درجة أكثر من الترابط، والذي توصل إلى فلسفات لتاريخ أكثر وضوحاً، وقدم التفسيرات المتتادة الآن لتاريخ: وهي تشمل الفروض التي يطبقها المؤرخون في دراساتهم، أو النتائج التي يخرجون بها

من تأملاتهم للأحداث. وفي ذلك عرض المؤلف لثلاث النظريات التي قدمها مفكرو الغرب منذ المصور الوسطى، وفصل في ذلك بين كل من المثاليين والطبيين.

فن الفريق الأول نجد هيجل الذي يرى أن العقل هو القوة العليا في العالم وأن التاريخ ما هو إلا تطور الشعور بالحرية، كما نجد شوبنهاور الذي يرى أن ما يقدمه التاريخ فعلاً لا يدعو أن يكون حلم البشرية، وهو حلم ثقيل مضطرب، وأنه من الثابت أن نبحث في التاريخ عن معنى. ويرى كارليل أن الأبطال يشكلون مجرى التاريخ، وأن تاريخ العالم ما هو إلا سير العظماء فيه. وينكر ديتونفيلر حتمية التطور، ويرى أن الحضارة في مختلف نواحيها تقوم على ما يشاء الإنسان أن يحققه، وأن أحداث التاريخ تسببها إرادة الإنسان الحرة. ويتبر كروتشه أبرز دعاة المثالية، إذ يرى أن التاريخ ليس سلسلة من الحتمية السلبية.

وتقوم فلسفة هذا الفريق، التي يعارض بها فلسفة الفريق الآخر، على أن الحقيقة ذات طبيعة روحية، وعلى وجود الكل المطلق، وعلى أن تاريخ البشرية هو أساساً صراع ضد الطبيعة وضد الشهوات الإنسانية، ولا يشكل العالم المادي سوى سرعاً لهذا الصراع.

أما الفريق الثاني فينكر أو يتجاهل وجود إله كامل في التاريخ، ويرز أهمية العامل الطبيعي ويستخدم في بحث طوقاً كذلك التي تستخدم في العلوم الطبيعية. ومن هذا الفريق ويلز وشبنجلر ونيتشه وماركس وإنجلز. وقد أنكرو ويلز أن التاريخ البشري ما هو إلا نتاجا لقوى وظروف طبيعية، لكنه رأى أن ما يفعله الأفراد والشعوب هو رد فعل لما ينتشر بين الناس من آراء وأفكار؛ فالتاريخ هو أساساً تاريخ لآراء وأفكار. أما شبنجلر، وهو يتخذ جانب التشاؤم بوضوح عام، فقد أسف لتدهور ثقافة الغرب، ولم ير أن التقدم الإنساني أمر سائد وسطرد في التاريخ. وعارض نيتشه مفهوم هيجل لتاريخ، ورأى أن التاريخ حافل بما هو عرضي ولا يتشبه مع المنطق. أما ماركس وإنجلز فقد قدما

التاريخ، لكنه ليس قانوناً يحكم سيره، فإيكسبه
 جبل من البشر قد يفقده الجبل التالي. أما توينبي
 فيرى أن التاريخ هو ناحية من النواحي التي يطالع
 فيها الإنسان وجه الحقيقة، ويمارس فيشر ويرى
 أنه يمكن الآن استخلاص ما يوضح طبيعة التاريخ.
 وفي عرصة لتاريخ العالم أبرز أهمية فكرة «التحدي»
 و«الاستجابة» لتحدي: فالنقد أو الاستحلال
 يتوقفان على طبيعة الاستجابة لتحدي البيئتين
 الطبيعية والاجتماعية.

وإذا ألفنا نظرة عامة على الكتاب نجد أنه يشغل
 حيزاً أصيق من أن يتسع لموضوع الضخم الذي
 يسلطه المؤلف، إذ لا يعدو حوالي ٢٤٠ صفحة.
 وقد أدى ذلك إلى بعض مآخذ تشوبه: فالإيجاز
 الشديد لا يتيح الفرصة للمؤلف للتبسيط اللازم في
 كتاب يقدم لغير العلماء المتخصصين الذين يقول
 المؤلف إنه لم يصنف كتابه من أجلهم، ولا
 يجعله مفيداً للمتخصصين. كما أن الإيجاز يجعل
 الربط صعباً بين مختلف الآراء والفلسفات وبينها

تفسيراً كاملاً للتاريخ يقوم على أن العامل المادي هو
 الأساس، وأن طريقة الإنتاج هي التي تحدد نوع
 الحياة في نواحيها السياسية والاجتماعية والروحية،
 وبذلك تحدد مجرى التاريخ. وقد نادى بالحتمية
 التاريخية، وبذلك أنقأ إمكانية التنبؤ بالاتجاه العام
 للتاريخ في المستقبل. ولا شك أن الطرق العلمية
 الحديثة وما ترتب عليها قد ساعدت على إنتشار ذلك
 المبدأ المادي التشط. لكن القرب اللاماركسي لم
 ينتج من الآراء المادية، نتيجة لنمو المعرفة وزيادة
 التخصص الفني.

وقد تناول الفصل الأخير من الكتاب اتجاهات
 المؤرخين نحو أغراض التاريخ والدروس التي تستق
 منه، وفيه آراء كل من فيشر وتوينبي، وهي آراء
 لها أهمية خاصة. ففيشر لا يرى أن وقائع التاريخ
 تتحدد سلفاً نتيجة عوامل سبقت في التاريخ، ولا
 يرى فيه سوى أحداث تتوالى واحدة تلو الأخرى
 ككوكب البحر. لكنه ليس متشائماً مثل جيبون
 أو هينجلر، فهو يرى أن التقدم البشري من حقائق



وبين الواقع، بحيث يشعر القارئ أن المؤلف حرص على إنتقاء النقط الهامة وعرضها موجزة دون إفصاح للجو الذي نشأت فيه. ولم يقيم المؤلف ما عرضه من آراء، ولم يبين عن آرائه هو، بل حرص على أن يوضح أنه إنما يقدم آراء الآخرين فقط. ويبدو أنه لم يخرج على تلك القاعدة التي أخذ نفسه بها إلا في حالة واحدة حين علق على فلسفة كروتشه قائلا إنه - أي المؤلف - لا يحب الفيلسوف الخائب. ولا شك أن عرض الآراء دون تقييم لها يقلل من قيمة العرض. لكن المساحة التي أخذ المؤلف نفسه بها في إخراج كتابه ما كانت لتسمح له بأكثر مما قدم لقراءه. ومع أن المؤلف لم يمرض آراءه، إلا أنه من الواضح أنه يعتقد فيها يمكن أن يسي بوجهة النظر المسيحية، وهي وجود هدف مقدس

وإرادة عليا خلف أحداث التاريخ. ولعل الفصل الأخير من الكتاب هو خير ما فيه، حيث قدم المؤلف موجزا بديما لآراء توينبي. وعلى أي حال، يمكن أن نقول إن المؤلف قدم لنا عن الموضوع الذي عالج فيه صورة واضحة إلى حد لا بأس به، وإن الكتاب يكتسب قيمته الأساسية من شمول محتواه وتناول هذا الموضوع بكل إتساع وعمقه. ولا شك أن المؤلف بنفسه قد وضعه في مكانه المناسب، حين أشار إلى أنه ليس للعلماء التخصصيين، وأنه قد يكون أكثر فائدة للمؤرخين والفلاسفة الناشئين. إنه لمقدمة دسة قيمة لموضوع خضم.

محمد جمال الدين المسدي

مقالات في ثلاثة أداب

Appreciations Clifton Fadiman

Hodder & Stoughton 15s.

المعاصر معنا له على إدراك مدلول نتائج أدب العصر. بل إن التقاد ربما زادوا الأمر صعوبة وتمقيدا، وكان اهتمامهم بالأدب شيء وسجهم له شيء آخر، ومن ثم كان عجزهم عن نقل أفكارهم إلى القراء.

وبالرغم من أن المختارات محدودة، إلا أنها تدل على إحاطة مطلقة بموضوع الأدب. فهو حين يعرض لكاتب من الكتاب، لا يقتصر على الكاتب وإنتاجه الأدبي فحسب، بل يمرض لك لحات من حياة الكاتب تلقي ضوءا على مؤلفه. زد على ذلك أنه يفسح للكاتب في إطاره الفني بالنسبة إلى الأدب العالمي بوجه عام، ويحدد مكانته تحديدا يوسي بأن هذا الناقد ذو إلمام عميق واسع بشئ الموضوعات الأدبية ومذاهب النقد الحديثة. وهو ينظر إلى التفكير الأدبي كوحدة وكسفير عن الذات

يقدم بيتر جرين هذه المختارات من كتابات فاديمان، الناقد الأمريكي، على أنها أفضل ما كتبه في باب الأدب. وهي تحوي أربع مقالات عن الأدب الإنجليزي وتسما عن الأدب الأمريكي وثلاث مقالات عن الأدب الروسي، وذلك بالإضافة إلى مقالين يتصلقان بلم النفس والأدب. وهي في مجموعها تتالجف من الرواية في الآداب الثلاثة.

وفاديمان ناقد لا يتأفف من أن يوصف بأنه حصني يحميه أن يروج بضاعة الأدب. فهو ليس من أولئك الذين يلجأون إلى التسالم المقعد، بل يرى أن الوضع الأدبي في الوقت الحاضر في حاجة إلى هذا النوع من الناقد أو الوسيط بين الكاتب والقارئ. وربما كانت هذه الحاجة ناتجة عن نوع الأدب المعاصر الذي يستعصي فهمه على القارئ العادي، الأمر الذي صرفه عنه، خاصة وأنه لم يجد في النقد

رحلة من الشعر المنشور، ولكن هذه - مع الأسف - لا علاقة لها بالقصة على الإطلاق.

أما حين ينتقل فاديمان إلى مارك توين وكنهه هكلبري فينه فهنا يتدفق في موجة من الإعجاب، ويعرض لفن الرواية في إطار الأدب الأمريكي عرضاً ينتهي منه إلى أن هذه الرواية هي عماد الأدب الأمريكي، وأنها ملحمة تروي عصيان الشعب الأمريكي إزاء المدنية الحديثة.

وعندما يعرض فاديمان للأدب الروسي، يختار لذلك تحفيتين عالميتين هما «الجريمة والعقاب» لدمترييفسكي و«الحرب والسلام» لتولستوي. وهو بصفته ناقد أمريكي يضع أصبه فوراً على الفرق الجوهري بين الرواية عند الغرب والرواية عند الكتاب الروسين، ويرد ذلك في نهاية الأمر إلى اختلاف الحياة ذاتها بين الشرق والغرب. ففي الغرب حين يتقابل إثنان ينقلب الخلاف على سلوكهما قبل أن يحدث تعارف ثم تقارب بينهما، أما في عالم «الجريمة

الإنسانية في بحثها عن واقع الحياة خلال العمل الأدبي الذي هو قوة حيوية تؤدي إلى النعمة أو الألم، إلى الخير أو الشر.

وبالرغم من ذلك فإن جوانب الفن الروائي التي يتناولها لا تستعصي على القارئ العادي، إذ أن نقده يجمع بين الجدة والخفة. فهو كثيراً ما يدخل على نقده ملاحظات فكاهية، حتى أنك تحس أن جبهه للأدب عميق مخلص يجد طريقه إلى القارئ ببساطة. فحين تقرأ عرضه لكتاب ديككنز المشهور «بيكوك» فلا تشاك عن أن تعيد قراءة هذا المؤلف حتى تستمتع به مرة أخرى بنفس الروح التي ينظر بها فاديمان إلى هذا العمل الفني الجليل.

ولا شك في أن فاديمان يفتاق وراء عواطفه في تقديره لبعض الكتاب. فحينما يتحمس لديكنز، يتحكم في سرية لاذعة على جرارد شتاين. وهو في تحيزه ضد هذه الكتابة لا يدع لك مجالاً لأن تصدر حكماً مستقلاً عليها. وهو يذهب إلى أن شهرتها الأدبية تقوم على الشغف بما يشد من العرف، وماك هذا إلى الزوال إن عاجلاً أو آجلاً. وهو إذ يجرى على مهاجمة كاتبة لها مكانتها عند بعض النقاد البارزين على هذا النحو، فهو يبرر عن اعتقاده راسخ بأن هذا النوع من الأدب لا يستحق أن يجد طريقه إلى القراء. وهو في ذلك لا يخشى أن يتهم بمجزئه عن إدراك معناه.

وحين يعرض لكتاب الأمريكي فوكر، يحاول أن يكون متصفاً - بمعنى أنه يسجل آراء النقاد البارزين الذين يضمونه في مكانة عالية بين المبدعين في فن القصص - ولكنه يحفظ لنفسه بالحق في أن يخالفهم في الرأي، ولو كان رأي الأقلية، ويقدم لك على سبيل المثال ملخصاً - أو محاولة للملخص - لرواية «أبشالوم! أبشالوم!». حين تقرأ هذا الملخص، تنتهي إلى أن كاتب هذه الرواية غيول ولا شك. أما عن طريقة فوكر في سرد الرواية فكانها مجموعة من المحاولات لتقيد وعقدة سير القصة سراً طبعياً وتسمية القارئ حتى يعتقد أن المؤلف يضارع جويس وپروست. ويعترف فاديمان أن فوكر كثيراً ما يتصف القارئ بقطع



المؤلف الضخم تعطي القارئ فكرة واضحة عن الفرق بين كتاب عادي وكتاب عظيم. ومن الأمور المحيرة في تناول هذا العمل الضخم الذي أنتجته مبرقية تولستوي، أنك لا تستطيع أن تحدد موضوع الرواية: فلول العنوان والحرب والسلام، غير أنه يتناول كذلك سلسلة خصة من المتناقضات: الحياة والموت، الشباب والشيوخ، الثنى والفقر، الرجال والنساء، القوة والضعف، الحب والبغض.

إن مجموعة هذه المقالات التقديعية عبارة عن نفحة نسيم منشطة رحب بها أولئك الذين شغلوا الكلام الماد، وأزعجهم مرأى أولئك الذين يتسابقون إلى إحراق البخور وتدييح المدائح لتبائيل لا يؤمنون بها، ولا يكتفون لها حبا مجردا من النائية.

كرستين بشاي

والمقابه مثلا، فبمجرد أن يتقابل إثنان، يفضي الواحد للآخر بكل ما يجيش في نفسه من عواطف وعلجات، ويعترف بكل ما في ذاته من نقص أو ضعف أو حصة. فحين يصادف ماريلادوف راسكولنيكوف في حانة، ما هي إلا لحظات حتى تبدأ سلسلة من الاعترافات: «... إني حيوان... إني أحسني الخمر كي أضاعف من آلامي...» وكل هذا النمط ينظر قاديان إلى الجريمة والمقابه أولا من زاوية اختلافها عن الادب الغربي في تكوينها، وشخصياتها، ورسالتها، وألجوا العام المقغم بالثرائب والمتناقضات، ثم يعرض لتواصي التي تجعل منها رواية فريدة خالدة. وهذه من أمتع المقالات التي قرأتها عن تحفة دوستوفسكي.

هل والحرب والسلام أعظم رواية كتبت حتى اليوم؟ يعرض قاديان لهذا السؤال ويحجم عن الاجابة عنه، ولكن يمكن أن نقول إن قراءة هذا

صور اليوم

Portrait Painting from Roman Egypt A. F. Shore

British Museum 5s.

ثم انتقل إلى مسألة تأريخ هذه الصور على أساس دراسة مقارنة بينها وبين الصور المعاصرة لها التي وجدت في المدن الرومانية، مستندا على أسس اتخذها قاعدة لاستنتاجاته، كالملاحم الصورة، وملابس الرجال، وحلي النساء، والألوان، والظلال، ولبسات الفنان في رسم ملاحم الوجه. وقدم المؤلف بعد ذلك بحثا عن المجتمع الذي تمثلته مجموعة تلك الصور، فهي في مظهرها لا تحمل أسماء ولا ألقابا، ولكن المؤلف استطاع أن يقرأ دلائل السعادة والنعمة، ويستخلص منها أنها كلها تخص طبقة الأرستقراطية الحاكمة في مصر، وأنها لهاجرين قدموا مصر يبحثون عن الوظيفة في ركاب البطالة والرومان.

درج أسماء المتاحف على تقديم التحف الثمينة أو زوار المتاحف أو العلماء المهتمين بتلك التحف في شكل كتب ونشرات. والكتاب الذي بين أيدينا يجمع بين تلك الأمور معا. وفيه يتعرض الأستاذ أ. ف. شور، الأمين بالمتحف البريطاني، إلى الصور الشخصية المصرية من العهد الروماني.

استهل المؤلف كتابه بأن قدم الصور، وذكر أنها معروضة ضمن التحف المصرية القديمة الأخرى في دهات المتحف البريطاني. ثم بدأ يسرد محتويات كتابه، فتكلم أولا عن الصور التي وجدت ملتصقة بموميائها، وأتبع هذا بتاريخ لوقائع اكتشاف هذه الصور، وكيف أنها لم تحظ بالاهتمام اللائق بها.



OXFORD BOOKS

Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939

ALBERT HOURANI

42s net

This book is not a general history of modern Arabic thought but a study of that stream of political and social thought which began in the early nineteenth century when educated men in the Arabic-speaking countries became aware of the ideas and institutions of modern Europe. Albert Hourani has been Lecturer in the Modern History of the Near East at Oxford since 1951. He is the author of *Syria and Lebanon*, *Minorities in the Arab World*, and *A Vision of History*.

Modern Libya

A Study in Political Development

MAJID KHADDURI

60s net

Here is the first political study of Libya in the post-war era—an account of Libya's formation as an independent state, of her political, legal, and constitutional problems, and of her foreign policy. The political influence and effectiveness of each of the prime ministers is covered in a section on 'Trial and Error in Self-Government'. This includes an account of Libya's treaties with other nations, and her admission into the Arab League and the United Nations.

These are the U.K. published prices

OXFORD UNIVERSITY PRESS

AMEN HOUSE . WARWICK SQUARE . LONDON E C 4

وعندما انتهى المؤلف من رسم صورة المحتجع آنذاك، تناول بالشرح الموضوعات الثلاثة التي اختتم بها بحثه عن الصور من وجهة فنية بحثه. فبين الطراز الذي تنتمي له هذه الصور، ثم كيفية رسمها والمادة المستخدمة في الطلاء، واختم بحثه بالسلام على القرض الذي من أجله رست هذه الصور، ومدى صلتها بمعتقدات قدامى المصريين، وما اتصل بها من عفاة المصريين على أجسادهم والخوف عليها من أن تبل، وما تبع ذلك من تحنيط واحتفاظ بالأجساد وما أشبه.

والصور الشخصية المرسومة على الخشب أو النقاش التي وجدت مصاحبة لمومياء أصحابها قد عثر عليها في مقابر ترجع في معظمها للعصر الروماني في مصر، وهي تكاد تكون المجموعة الوحيدة التي وصلتنا من العالم القديم. وقد عثر على هذه الصور في مناطق أثرية امتدت حفراتها ما بين سقارة شمالا وأسوان جنوبا. أما السر في تسميتها «بالصور الفيثومية»، فرد أنه معظمها قد عثر عليه في منطقة الفيوم.

ولهذه الصور مفرى تاريخي هام، فهي توضح كيف أن بطالة مصر، والدولة الرومانية من بعدهم، قد استطاعوا أن يخرجوا مصر من عزلتها التقليدية. وهذه الصور خلقت لباحث، في نفس الوقت، مشكلة حيرته من حيث وضعها في حضارة الفراعنة أو العصر الروماني.

وقد اعتمد المؤلف، كما سبق القول، في تأريخ هذه الصور على دراسة مقارنة بينها وبين مجموعة أخرى للصور الشخصية عثر عليها في روما. ومن المناقش الهامة التي استند عليها المؤلف - وعلمنا أن نذكر دائما أن مسألة التأريخ هذه تمثل مشكلة تمرض سبيل العلم الأثري وترك مجالات واسعة لتأويل - طريقة تصفيف الشعر عند الرجال، وتصفيهم لثوبهم، وكذلك تصفيف شعور النساء. وقد بين المؤلف مدى التشابه القائم بين طريقة تصفيف الشعر في صور القرن الأول هذه، وبين التماثيل الرومانية التي عثر عليها في يوميات التي دمرتها البراكين عام ٦٩م. فهاديان مثلا، عندما

زار مصر عام ١٣٠م، كان لزيارته أبلغ الأثر في التقليد الفني، فانتهت بساطة القرن الأول، وسال الرجال إلى اتباع الطريقة الهلنسية، وأخذوا يحسبون شعور الرأس، وحسب النقر، ويبدو ذلك من التماثل الزائد، والنظرات الفلسفية، والتأمل فيها وراء الطبيعة، وهذه كلها زوايا في الوصتين النامية والمباشرة. أما صور النساء فتبين الاختلاف الذي حدث في طريقة تصفيفهن لشعورهن في القرن الثاني من الأول. ففي اللوحة رقم ٢ مثلا نرى الشعر المجهن يتدل على الجبهة، وكذلك الصغيرتين تسدلان في دلال. وفي القرن الثاني، كانت المرأة تقسم شعرها إلى قسمين غير متساويين وتصففها بطريقتين متباينتين (لوحة رقم ١١، ١٢). والطريف في الأمر أن شعر المرأة في ذلك الوقت أصبح مادة غزيرة تناولها النقاد الرومان بالتعليق.

أما صور القرن الثالث فإنها تبين مدى التصف الذي انتاب الحكم الروماني في مصر، مما جعل المؤلف يربط بين هذا التصف السياسي وما تلاه من انهيار اقتصادي، وبين رسوم الصور التي تأثرت بذلك، وقد اتخذ من اللوحة رقم ١٦ مثلا على ذلك. أما القرن الرابع الميلادي، فقد اعتبر نقطة تحول في تاريخ مصر السياسي إذ أصبحت مصر تتبع القسم الشرقي من الدولة الرومانية - أي الدولة البيزنطية - وبدأ أثر هذا التحول السياسي واضحاً في صور الأباطرة النصفية، وانتقلت مؤثرات أخرى عبر أمواج البحر الأبيض لتستقر على رؤوس الرجال، ولوحة رقم ٤ أصدق مثل على ذلك، مما تبرز من تحت وصمت.

ولم ينس الكاتب أن يشير إلى ما كانت تتحل به المرأة في تلك العصور، فصورها قد زينت بالقلائد والأقراط. فالتمت تحيط به قلادة هلنسية الطراز من حبات السبعة التي يتوسطها راس في يفس الأحيان، أو هي سلاسل تتدل منها أهلة تتوسطها لؤلؤة. أما الصور التي تظهر فيها الأيدي، فتبدو حول المعاصم أطواق من الذهب أو الفضة، تلفت أحيانا على شاكلة ثياب.

أما الملابس فقد كان طوال هذه الفترة عبارة عن الثوب الهلنسي البسيط الشائع الاستعمال. وقد جرت

والشعر رسم كتلة واحدة تبدو كأنها مرفقة بالرأس وليست جزءاً منه.

وبالنسبة إلى الرسم في حد ذاته، فإن تنفيذ هذه الرسوم قد تم بتنظيمها على حشوات خشية، وقليل منها قد رسم على الكفن المصنوع من النيل المفلت للجيشان، وهذه ميزة انفردت بها هذه الصور، إذ أن العادة في مصر الفرعونية لم تجر على الرسم على أكفان الموياء. والخشب الذي رسمت عليه هذه الصور من شجر السرد المستورد من سوريا، وكذلك استخدم خشب الجميز أو الزرقون، وكان يغطى بطبقة من الجبس تخطط عليها الصورة قبل تلوينها. والألوان كانت من إنتاج محلي. ولا كال الصورة من ناحيتها الفنية، فأفانس المؤلف في موضوع الألوان والشع. فالصور التي تَشَبَّهت ألوانها بالحرارة بقيت نضرة عبر العصور (لوحة رقم ٤)، وأما ذات الألوان المائية فكانت سريعة التلف، اللهم إلا إذا غطيت بطبقة من الورنيش. ويغوص

المادة في القرنين الأول والثاني أن يظهر القيص من تحت رداء واسع ترتديه النساء والرجال على السواء، ولونه أبيض أو أخضر أو بنفسجي أو أصفر، وفي بعض الأحيان يزيّنه شريطان خيطان يمتدان على طول الكتف، كان لونهما في القرنين الأول والثاني أسود مذهب الطرفين، بينما كانت الزخارف المنسوجة تزيّن ذينك الطرفين في القرن الرابع.

وتناول الكتاب كذلك طبقة أصحاب الصور الاجتماعية وذلك من واقع صورهم، فتناول المصري نفسه ووضح بعض المعلومات المتعلقة بأشخاص أصحاب الصور. فقد وجد أن ذكر الأسماء بينها نادر، وأحياناً وجد الاسم مكتوباً على ظهر الصورة باللغة اليونانية وأخط الديموطيقي. والأسماء كلها من أصل يوناني. أما عن مهن أصحاب الصور، فلم تكن هناك سوى صورة واحدة ذكرت عليها مهنة صاحبها، وهي التدريس. والصور في عموها تخص أسراً غنية، طابها الاجتماعي هلنستي. ولا غربة في ذلك فأصحابها ينتمون إلى جماعات قدمت مصر للعمل في التجارة أو الجندية في أعقاب حملة الاسكندر الأكبر عليها.

وعلى الرغم من وجود كتابة ديموطيكية ويونانية على نفس الصورة، فإنه لا يمكننا أن نقول إن أصحابها كانوا يتكلمون الديموطيكية الصعبة. ولقد درجت تلك الأسر الهلينية على الزواج مع الأسر المصرية العريقة وتسمية أفرادها بأسماء مصرية، واعتقدوا فيها ينسبهم من المعتقدات المصرية القديمة، واقتبسوا التحنيط، وكان ضرورة ناجمة عن الإيمان بالحياة بعد الموت.

أما عن فنية هذه الصور، فإن المؤلف يذكر في طراز الصورة أنه ليس هناك في التصوير المصري القديم صور شخصية ليقارنها بهذه الصور. فالصور الأولى رُسمت للشخص كاملاً، والوجه كان رسمه جانبياً لا مواجهة. وعلى كل فطابع الصور المدروسة كلاسيكي في المجموعة المتقدمة منها، وأما المتأخرة فهي متشابهة إلى حد بعيد. فالوجه كامل تقريباً وخطوط الرسم باهتة الحدود، والقلم مفلق،



المؤلف في بحث في عن تاريخ استخدام الشمع في الرسم يتبين منه أنه كان معروفا منذ عهد الأسرة الثامنة عشرة الفرعونية. والمؤلف في بحثه يتحدث حديث غير.

وفي ختام البحث تناول الغرض من هذه الصور، وقال إنه على الرغم من أنها ذات أصل هلنستي، فإنها في مزاجها تنطوي على عادات ومعتقدات فرعونية اختصت بها الرسوم الجنائزية، وعلى هذا جاءت هذه الصور صافية هادئة (لوحات ١ و ٧ ولوحة الغلاف). وأشار إلى طرف من قصة إيزيس وأوزيريس، وإلى الحساب بعد الموت. وقد ذكر، وربما اختلط عليه الأمر، أن إيزيس هي أم أوزيريس، والحقيقة أنها شقيقته وزوجته، وهي التي جمعت أشلاء بعد أن قتله أخوه ست. وقد أورد المؤلف هذه القصة لبيان رسوم الأدعية الجنائزية المروقة لأسطورة إيزيس وأوزيريس والموجودة على اللوحة رقم ١٩. ففكرة الخلود صاحبها محاولة

المحافظة على دقة تقاطيع الوجه، وأمثلة ذلك متوفرة في التاريخ المصري القديم، غير أن أقرب شبه لصورة المتوفى توفرت في عهد الرومان بمصر وذلك عن طريق الصور الشخصية. وفي رأي المؤلف أن هذه الصور الشخصية ربما رست في الأصل في حياة صاحبها وعلقت على أحد جدران بيته، غير أنه أميل إلى الاعتقاد بأنها قد رست بعد وفاته نظرا لتشابه الكثير منها في اتساع العين، وأنها تبين صورة الشباب لا الكهولة.

ويجمل القول في هذا الكتيب أنه يلقى غسوبا هاما فريدا على الصور الممتازة التي ترجع في أصلها إلى التاريخ القديم. والمؤلف قد نجح، على الرغم من قلة عدد صفحات الكتاب، في أن يشعرا بغزير أنكاره، وأن يجعلنا نتأمل في تفكير عميق تلك لوحات الشرين الرائعة.

عائدة عارف

في فلسفة القانون

The Concept of Law H. L. A. Hart

Oxford University Press 21s.

القانونية وما توجبه سنن الأخلاق والشرائع السابرة، والرابط بين القانون والأخلاق وبين العدالة القانونية والعدالة الحققة المجرية، كما يورد آراء مختلفة متضاربة لكتاب عديدين ويحاول أن يجمع بينها ويخلص منها بنتيجة.

وأول ما ينطرق إليه البروفسور هارت في هذا الكتاب هو المصدر الذي ينبع منه القانون والأساس الذي يرتكز عليه، وهو موضوع عاجله فلاسفة عديدين على مر العصور. وأبسط تعريف لقانون هو أنه أمر يوجه مباشرة أو بالواسطة من له سلطة السيادة في المجال السياسي إلى من هو دونه في هذا المجال، وتطبيقه المحاكم بالقوة عند الحاجة.

بدأت مطبعة جامعة أوكسفورد قبل شهور في نشر سلسلة من الكتب هدفها تقريب بعض المواضيع القانونية الشائكة لطلبة الحقوق والتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية، وكذلك للقارئ العادي الذي يهتم ببعض نواحي القانون. وقد ظهر من هذه الكتب حتى الآن خمسة، منها كتاب لبروفسور هارت، أستاذ فلسفة القانون في جامعة أوكسفورد والمحرر المشرف على هذه السلسلة، بعنوان «فكرة القانون» وهو موضوع هذا العرض.

ويمالج المؤلف في كتابه نقاطا فلسفية مختلفة عن معنى القانون وسامته، والفرق بين الالتزامات

وعنا تتبادر إلى الذهن عدة أسئلة: من هو صاحب السيادة في المجال السياسي، وما هو ميث هذه سيادة؟ للملك أو الحاكم في المجتمعات البدائية أو -بكتورية سلطة مطلقة: فهل يكون أمره قانونا هذا السبب وحده، أو هل يتوجب أن تنفع هذه السلطة عن رضى الشعب وقبوله أو عن تفويض من الشعب للملك أو حاكمه؟ وكيف يكون التعبير عن هذا الرضى أو القبول أو التفويض؟ هل يكون بانتخابات عامة أو بالمبايعة؟ ومن له الحق في الاشتراك في هذه الانتخابات أو هذه المبايعة حتى تكون النتيجة مقبولة من الوجهة القانونية؟ والجواب على هذه الأسئلة يقرر ما إذا كانت الأوامر والقوانين التي تصدر عن الظالم أو المستعمر أو المحتل لها صفة مشروعة. وقد برزت هذه المشكلة في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية عندما نفت المحاكم شرعية بعض القوانين التي صدرت عن النازيين في البلدان المحتلة، وأدانت الكثيرين من قاسوا خلال فترة الاحتلال بأعمال كانت تعتبر قانونية مشروعة في ذلك الوقت. ومع أن الأسباب التي ارتكزت عليها المحاكم في هذا الخصوص كانت مقبولة ومرضية من النواحي الوطنية أو الأخلاقية، إلا أنها لا تزال على العموم غير واضحة أو دقيقة من الناحية الفلسفية.

ويبحث البروفسور هارت كذلك في الفرق بين العدالة المجردة والعدالة بحسب القانون. والعدالة المجردة في نظره معناها المساواة بين الناس وعدم التفرقة أو التمييز بينهم إلا لأسباب وجيهة مقبولة؛ أما العدالة بحسب القانون فمعناها تطبيق نصوص القانون على الجميع دون تفرقة أو تمييز. فإذا نصت القوانين نفسها مثلا على التمييز بين الناس لسبب من الأسباب (كما هو الحال في جنوب أفريقيا حيث يحرم الزواج والمولودين من كثير من الحقوق التي يتمتع بها الأوروبيون) فإن تطبيق هذه القوانين على أفراد الفئة المعنية جميعهم دون تمييز بينهم يعتبر عدلا بحسب القانون. والواقع أن العدالة الأخلاقية المجردة صفة تدعيها معظم النظم القانونية وتقول بأنها تهتدي بها وتشجعها، وقد لا تجد في العالم نظاما قانونيا يقر واضعوه بأن العدالة التي ينص عليها لا

تسائر العدالة الأخلاقية الحققة أو تطبق نصوصها. ويصعب على المرء إذا تأمل في نصوص قوانين بعض البلدان أن يقبل بحسن نية واضعها أو يصدق دعواهم. والسبب في ذلك هو أن مفهوم الناس للعدالة شيء متغير متقلب، يتبدل ويتطور باختلاف المكان والزمان. فإذا يتفق معظم الناس على أن التمييز بين العنق والمحتل العقل وبين البالغ من الرشد والطفل في المسؤولية الجنائية أمر معقول لا ينافي العدالة الحققة، فقد لا يتفق جميعهم على أن التمييز بين البيض والزنوج أو الملونين في جنوب أفريقيا مثلا شيء تفرقه الأخلاق أو الشرائع السأوية (ويبدو هذا واضحا جليا في الاعلانات التي تنشرها حكومة جنوب أفريقيا في بعض الصحف وتشيد فيها بنظام التفرقة العنصرية في تلك البلاد. وهو نظام أوجده ويؤيده أشخاص يشغلون مناصب عالية ويدعون الورع والتقوى ويعصرون بحماسة على أن هذا النظام هو عين العدل والإنصاف من النواحي المعنوية والمادية في الظروف الراعية في جنوب أفريقيا). وأصحاب الأنظمة التي تفرق بين الذكور والإناث في المسؤوليات والمنافع القانونية، أو بين المواطنين والأجانب في تمكك الأراضي أو أسهم الشركات، أو بين الحر والبد، كلهم يبررون أعمالهم بأسباب دينية أو اقتصادية أو سياسية ويقولون بحزم بأن مثل هذه القوانين غير متنافية للعدالة الأخلاقية الحققة. وهذا كله يدل على أن العدالة المجردة شيء يمكن المجادلة فيه.

وموضوع آخر يعالجه البروفسور هارت في كتابه هو مفهوم الأخلاق وضرورة وجود رابط بين ما تقتضيه سنن الأخلاق وما تنص عليه وتوجيه شرائع القانون المدني. وهنا أيضا نجد صعوبة في تقرير مفهوم سنن الأخلاق بدقة، لأن الناس يختلفون في آرائهم في هذا الموضوع باختلاف دينهم وبيئتهم وسكانهم المادية. فتصدد الزوجات في بعض البلدان، إن لم يكن فضيلة، فهو ليس بذيلة؛ أما في بلدان أخرى فهو رذيلة خلقية بالاضافة إلى كونه جريمة يعاقب عليها القانون. وتماطي الخمر في نظر بعض الناس رذيلة، أما في نظر غيرهم فلا اعتراض عليه

الحل أفضل الحلول في معظم الحالات، وذلك لأن الفضائل معظمها فكرية وإلزام الناس بمراعاتها تقيده حرية الفكر والرأي. وهذه الأخيرة، وإن كانت تؤدي في بعض الأحيان إلى الانحدال الخلقى وإلى الاجرام في النهاية، هي عند بعض الناس مقدسة وعظيمة الأهمية، في تقييدها مفرقة تفوق بكثير الفائدة المرجوة من تطبيق بعض نصوص الشرائع السبوية أو سن الأخلاق.

ويختتم البروفسور هارت كتابه في البحث في ماهية القانون الدولي وفي الرأي القائل بأن القانون الدولي لا يعتبر قانوناً. ذلك أولاً لأنه (بحسب تعريف القانون الذي أوردته في مطلع هذا العرض) لا يصدر عن سلطة ذات سيادة، إذ أن المجتمع الدولي عبارة عن مجموعة من الدول كل منها صاحبة سيادة، والسيادة هي القمة في سلم السلطة ولا يعلو عليها شيء، وثانياً لأن القانون الدولي لا تطبيقه المحاكم بصورة منتظمة وبالقوة ضد من يخل بنصوصه. فهيئة الأمم المتحدة مثلاً لا تعتبر سلطة تشريعية عليا بنظر معظم رجال القانون الدولي، والقانون الدولي عبارة عن اتفاقيات تمت بين عدد من الدول بحسب إرادتها. وهناك من يقول إن هذه الاتفاقيات لا تلزم إلا الأطراف المعنية بها أو الدول التي أقرتها واعترفت بها مباشرة أو بالواسطة. ثم إن محكمة العدل الدولية لا صلاحية لها مطلقاً في النظر في قضية من القضايا ما لم تفوضها الدول المعنية بالزراع. وهذا يشبه في المجال الداخلي الحانة التي لا يكون فيها القانون قانوناً ما لم يقره المتهم بكل نصوصه وحذايقه مقدماً وبحسب إرادته، وحيث لا يخضع للمحكمة النظر في قضية من القضايا ما لم يفوضها المتهم بذلك طوعاً وعن طيب خاطر.

إن الأمور التي يتعرض لها الكتاب كثيرة التنقيد وبفرفة في الأهم والتسوس في معظم الحالات، ورجال القول فيها جميعاً ذو سمعة. والمؤلف على دقة نظره وسعة اطلاعه لا يعطي جواباً مختصراً مفيداً إلا على قليل منها، ويترك معظمها للقارئ بما لها من نفسه بمد أن أمده بكثير من الأفكار الثيرة والشيقة والمستمدة.

موسى مزاري

إلا في حالة الاغتراف أو الادمان. والطلاق عند بعض الناس حل مرض ومرغوب إذا كان الزواج قد فشل، أما في رأي غيرهم فهو قبيح مناف للدين والأخلاق. والأمثلة على هذا الخلاف كثيرة جداً. فما هي مقومات الأخلاق إذاً على وجه العموم؟ أمي الصدق والأمانة والشهامة والاحسان والكرم ومراعاة نصوص الدين، أم هي فقط مجرد عدم الاعتداء على الغير وتنفيذ الوعد؟ وأي من هذه الصفات يجب أن يقرها القانون ويملق على إنكارها؟ هل يجب أن يعاقب القانون التكذاب دائماً، أم يكفي بمعاقبته إذا كذب وهو يدل بشهادة في المحكمة؟ أمعاقب القانون الرجل إذا أباح سرا اتسعه عليه صديقه، أم يعاقبه فقط إذا فرط بمعلومات لديه عن نظام الدفاع تهدد بذلك سلامة الدولة؟ أمعاقب القانون الرجل الذي يرى أسمى يسير في الطريق وأمامه حفرة فلا ينبهه إلى ذلك ويصاب الأذى بأذى، أو الذي يرى طفلاً يخنق من وسادة وقمت فوقه فلا يسعفه ويتركه يموت؟ أم يعاقب فقط الرجل الذي لا يساعد مثل هذا الأذى أو الطفل إذا كان قد تمهد أن يقدح الأذى أو يرمي الطفل أو كان ولي أمرهما؟ ثم هل يعاقب القانون الثني الذي لا يراف بالفقير والمحرور، أم يعاقبه فقط إذا لم يدفع الضرائب المستحقة عليه والتي فرضتها الحكومة؟ كذلك هل يعاقب القانون من يقول إنه لا يؤمن بالله ولا بالشرائع السبوية ومن لا يصوم ولا يصلي، أم يعاقبه فقط إذا أشهر هذا الرأي بفظاظة في حفل ديني ففجر بذلك شعور الحضور وأثار غضبهم ونقمهم؟ لقد كانت الصلة بين القانون المدني والدين والأخلاق في القدم قوية جداً، وكان القانون يعاقب على الأعمال المنافية للدين والأخلاق. غير أن هذه الصلة قد أصبحت في وقتنا الحاضر واهية. والقانون الآن في معظم البلدان لا يلتفت إل الفضائل الأخلاقية أو الدينية ولا يكثر إلا بتلك التي تكون منافاتها مصدر ضرر مادي مباشر على المجتمع، فمعاقب الزاني إذا زنى في العلانية أو إذا انتصب امرأة أو كانت هذه دون سن الرشد، ولا يعاقب السكر إذا سكر في بيته ومعاقبه فقط إذا عربد في الشارع أو عرقل حركة المرور. وقد يكون هذا

الفهرس

الكاتب

المقالة

الصفحة

عبد الحكيم حسان	الروح الإيرانية في حياة الحلاج وتصوفه	6
محمد مصطفى بدوي	الغراب	24
أمين العيوطي	جورج إليوت	28
لويس عوض	المصرع الأو	38
منير حنا مجلي	الخلود في نصوص الأهرام	42
لن أورتزن	روائية من الجزائر	59
نفيل واليس	جريهام شذرلاند	65
محمد عبد المتعال قidal	من تراث النوبة	71
عبد الحميد صبرة	على أعتاب الكون	82
محمد جمال الدين المسدي	في فلسفة التاريخ	87
كرستين بشاي	مقالات في ثلاثة آداب	94
عائدة عارف	صور الفيوم	96
موسى مزاوي	في فلسفة القانون	100

جون هيث - ستبنز

كفافي والاسكندرية

ولد كفافي عام ١٨٦٣، وأمضى معظم أيامه حتى وفاته عام ١٩٣٣ بمدينة الاسكندرية التي جاء إليها أبوه عام ١٨٥٠ ليعمل بالتجارة. ولم يترك كفافي هذه المدينة إلا مرتين، كانت الأولى إثر وفاة أبيه عام ١٨٧٠ حين غادرها إلى إنجلترا مع إخوته، والثانية عام ١٨٨٢ عندما تعرضت الاسكندرية لضرب الأسطول البريطاني، فرحل عنها مع عائلته إلى القسطنطينية. وعاد كفافي إلى الاسكندرية ليعيش في منزل لجد له بها. ويقال إن حياته في هذا المنزل هي التي جعلته يتجه في كتاباته إلى الماضي، وخاصة الماضي البيزنطي. فقد كان جده ينتمي إلى عائلة يونانية كان لها نفوذ أيام الامبراطورية العثمانية. وقد التحق كفافي بخدمة مصلحة الري في مصر عام ١٨٩٤، وظل بهذه الوظيفة حتى عام ١٩٢٢. وأود أن أصدر هذا المقال بقصيدة، لم تنشر حتى الآن في

كفافي والاسكندرية

أصلها الانجليزي، كتبها إثر زيارتي لمَزل هذا الشاعر، وعنوانها «إلى قسطنطين كفافي»:

لو كنتُ بكرتُ بالوصول
أو كنتُ أخرتُ رحيلك
لكان لقاءنا، يا مسيو كفافي، ممكنا
ولتقابلنا في تلك الطرقات العادية -
حوارٍ حافلة بالأطراف تقفو
أثر محورين لم يندثرا
لمدينة انمحت - التي ما زالت
تنسج لمرور مركبة رومانية.

ليس لي إذاً إلا أن أنظر
إلى البيت الذي أقمت فيه
والذي - طبعاً - وضعوا عليه لوحة تذكارية.
بيت لا يختلف كثيراً عن غيره
من بيوت الضواحي، بطيور الكروان
التي تردد تغريدها برعشة كثيفة من السطح.

لقد قالوا لي إنه كان هناك في أيامك ماخور في الطابق الأسفل
فقلت: «هناك الجسد، وهنا الروح».

لو أننا التقينا حينئذ وتعارفنا،
أكانت تتاح لي - إني لأتساءل -
فرصة صلة بك
أوثق من تلك الموجودة في هذه اللحظة
وأنت الآن ميت:

كلافي والاسكندرية

يا من جلت تلك الطرقات ، تتحدث مع
الموظفين البيزنطيين ، والعلماء الهلنيين
والصبية العاديين في الشوارع ، المتكررين في زي الآلهة؟

ولكنك ما زلت تجول
مدركا كما أدركت في شبابك .
أن نفس المدينة تتبعنا دائما في كل مكان
بجلال من ملل ،
نفس المدينة بعينها التي هي في رجل إلى الأبد ،
نفس الجزيرة الجذباء التي لا تتحدع .

لو أنك أخرت رحيلك ، لو أنني قدمت وصولي
لربما تقابلنا ، يا شاعري العزيز -
موقف ليس بالنادر
في المدينة - الاسكندرية - التي نحبها .

كان القدامى يصفون الاسكندرية بالمدينة «المتاخمة لمصر» إذ لم تكن في عرفهم جزءا
من أرض مصر ، بل تجاورها . وربما كان في ذلك شيء من الصحة ، فالاسكندرية
أصلا من صنع الفاتح المقدوني الذي تحمل اسمه ، والذي قد يوجد قبره خبيثا في مكان
ما تحت شوارعها وبانيتها .

لقد عرف الاسكندر ، لأول وهلة ، ما للميناء الطبيعي الممتاز من إمكانيات . ولم
يستغل قداماء المصريين هذا الميناء لأنهم لم يكونوا يوجه عام جوايبي بحار ، بل لأنهم حين
عمروا تلك المنطقة بنوا قرية «راقوطة» بعيدا عن البحر على ساحل بحيرة مريوط . ويقوم
مقام هذه القرية الآن حي كوم الدكة الذي يتميز بطابعه المصري الصميم . ولما لم
يكن للاسكندرية موارد ماء عذب ، كان من الضروري أن تحفر قناة تنقل إليها الماء
من النيل . ولكن هذه القناة جعلت الاسكندرية معرضة لخطر الغزو ، إذ كان من

كثافي والاسكندرية

السهل على العدو أن يحاصرها ويقطع عنها الماء، فتضطر المدينة إلى التسليم. ولهذا سقطت الاسكندرية في أيدي الرومان ثم العرب دون مقاومة تذكر.

وللمدن - أو على الأقل لمدن العالم العظيمة - مقومات ذاتية يكتفيها التاريخ. فللاسكندرية طابع يميزها عن غيرها، هو نتاج تاريخها الطويل ومكائنها الجغرافية. وبهذه المناسبة، يحدثنا المؤرخ توينبي عن لندن في كتابه «دراسة التاريخ» فيقول إن مدينة لندن قد اكتسبت شخصيتها من تلك الأحداث التي مرت بها، إذ استطاعت دائماً أن تصمد أمام هجمات الغزاة، وخاصة الدانيباركيين القدامى، مما أهلها لأن تكون عاصمة لانجلترا. وكما حدد التاريخ شخصية لندن، حدد كذلك شخصية الاسكندرية. ولا بد لنا لفهم شعر قسطنطين كثافي من أن نفهم تلك الشخصية، إذ إن شعره متأثر بها إلى حد كبير، فهو شعر صادر عن شخص اسكندري: يوناني اسكندري يرى في ماضي المدينة الملهني والبيزنطي والروماني حاضراً ينبض بالحياة في المدينة الحديثة.

وبالرغم من أن كثافي لم يكن يعيش في برج عاجي، بل اندمج مع أهل المدينة، وفهم حياتهم فهماً دقيقاً، إلا أنه لم يكتب باللغة العربية، بل استعمل اليونانية التي يتكلمها يونانيو الاسكندرية، وهي ليست اللغة التي يستعملها الأدباء في اليونان، ولا تلك التي يستعملها رجل الشارع هناك. وهذا سبب من أسباب القوة التي يتميز بها أسلوب كثافي، إذ أنه يستعمل لغة حية هي لغة الواقع. وإذا استثنينا المحسنات البديعية في شعره، فهو يتميز بوضوح غير عادي، جعله لا يفقد شيئاً إذا ترجم عن الأصل، كما جعل له هذا التأثير الكبير على القراء في الدول المختلفة.

ولا شك في أن شعر كثافي متأثر بالبيئة التي نبع منها تأثراً واضحاً. فالربط العجيب بين الحس والذكاء، بين الرومانتيكية والواقعية، بين السخرية وخيبة الأمل اللذين لا تشوبهما مرارة - وهي الصفات التي تميز شعره - ما كانت لتتوفر إلا لمن أمضى حياته كلها في مدينة ذات تاريخ عريق وأجناس متباينة مثل الاسكندرية - المدينة التي جاء بها إلى الوجود حلم الاسكندر ببلد يجمع الناس من كل الدول، بلد يقع بين الصحراء والبحر.

إن أهم ما يميز شعر كثافي هو الرمزية التي جعلت النقاد يضعونه جنباً إلى جنب مع مالارميه وبودلير ورامبو وبينتس وإليوت. بل إن ناقداً مثل باورا يرى أن كثافي يمتاز

كثافي والاسكندرية

عن هؤلاء في أن رمزيته أقرب إلى فهم القراء من رمزية الآخرين، إذ بينما يستعمل هؤلاء رموزاً فردية تعبر عن تجربة شخصية، يستعمل كثافي رموزاً وصوراً مستمدة من الأساطير الاغريقية. غير أن النقاد، أو الانجليز منهم على الأقل، قاتهم أن يشيروا إلى أن جذور شعر كثافي تكمن في مؤلفات مدرستي الرمزيين الفرنسيين والبارناسيين. ولقد قات النقاد أن يلحظوا ذلك لأن حساسية كثافي التي تنبع من بيئة ثقافية محلية مختلفة، قد أنبتت من هذه الجذور شيئاً مختلفاً كل الاختلاف. فصوره المستمدة من العالم القديم غريبة عن مثيلاتها من الصور الأكاديمية التي تعتبر، رغم قوتها، باردة كتلك التي نجدها في أعمال بعض الشعراء البارناسيين. ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن علاقة كثافي الواضحة بالرمزيين. وقد كان كثافي في السادسة والعشرين حين كتب قصيدته «المدينة»، وهي تبدأ برغبة رومانتيكية في الحرب:

وقلت: «سأرحل إلى أرض أخرى، سأبحر إلى بحر آخر

ولسوف توجد مدينة أخرى، مدينة أحسن من هذه».

ويذكرنا هذا بقول مالارميه: «لنهرب هناك، لنهرب». ويعبر كل من بودلير ورامبو ولافورج، في أشكال مختلفة، عن نفس هذه العاطفة، وهي الرغبة في الفرار من الواقع التافه الرتيب إلى الغريب المثالي. غير أن النتيجة التي يصل إليها كثافي تختلف جد الاختلاف عن ذلك، وتعبّر عن نظرتة الخاصة:

لسوف تصل دائماً إلى ذات المدينة، فلا تأمل في أخرى

إذ لا سفينة لك، ولا طريق.

وكما حطمت حيائك هنا

في هذا الركن الصغير، فلقد خربتها في العالم أجمع.

وهكذا كشف كثافي في سن مبكرة مصيره الشعري وقبلة. ولا يوجد في هذه القصيدة ما يوحي بتاريخها المبكر إلا ذلك الشعور بالذنب والاشفاق على الذات اللذان يميزان الشعر الرومانتيكي، واللذان نجدهما في السطر الأخير من هذه القصيدة. فكثافي يكتب معظم أشعاره كأنه رجل عركته الحياة، ينظر إلى العاطفة والبطولة والجمال بحس كأعراض زائلة لا محالة، دون أن يشعر بمرارة أو حسرة. ولقد خلق لنفسه من هذا «الركن الصغير» كما يسمى الاسكندرية في هذه القصيدة، عالماً بأكمله من الخيال. فهو

كثافي والاسكندرية

يتحدث في بعض قصائده، التي تمثل الأقلية مما كتب، عن «مقابلات» في شوارع الاسكندرية الحديثة وأسواقها بصراحة أذهلت بعض القراء. وليس لهم أن يذهلوا. فلقد كتب الشاعر و. ه. أودن عن موضوع الانحراف الجنسي في كتابات كثافي ما يدل على حكمة في التفكير وصواب في الرأي من وجهة نظر الأدب الصرف إذ قال: «إن الأشعار التي يبدعها الانسان تخضع - كما تخضع أعماله - لأحكام خلقية. غير أن المعيار الخلقي يختلف. فن واجبات القصيدة أن تكون شاهدا على الحقيقة. فالشاهد الصادق هو ذلك الذي يحاول قدر استطاعته أن يدلي بالحقيقة، حتى تستطيع المحكمة (أو القارئ) أن تحكم حكما عادلا. أما الشاهد الكاذب فهو ذلك الذي يدلي بأنصاف الحقائق، أو بأكاذيب مطلقة. وليس على الشاهد أن يصدر حكما . . . وكثافي في شهادته فريد في أمانته، إذ إنه لا يمتق ولا يزوق ولا يتفكه».

وتدور أغلبية قصائد كثافي حول الحقبة المزدهرة في تاريخ الاغريق. فهي تصور أحيانا عالم البطولة الذي نجده في ملاحم هوميروس، كما نجد في قصيدته «ايناكا» التي تعد من أروع قصائده. وهو غالبا ما يصور في شعره العالم الملبني الذي جاء في أعقاب فتوحات الاسكندر والذي دان في نهاية الأمر للرومان، أو العالم البيزنطي في ظل المسيحية. وليست هذه الأشعار، كما أسلفت، مجرد تصورات أكاديمية، بل هي تعكس عالمين: هذا الذي كان يعيش فيه كثافي، والعالم القديم الذي تدور حوله هذه القصائد. ففي قصيدة «مايرس» مثلا، نجد أنها بلسان إسكندري كان يعيش في سنة ٣٤٠ للميلاد، حين كانت المسيحية تنتشر والثنية تتراجع أمامها. وكان هذا الاسكندري وثنيا مغرما بفتى مسيحي يدعى مايرس. ولم يكن سلوك هذا الفتى يدل على أنه مسيحي، إذ كان:

يعيش تماما مثلنا عشنا

أكثرنا حبا للملذات

يبعثر أمواله على المسرات

لا يعنيه رأي العالم فيه.

ولم تكن مسيحيته تظهر إلا إذا وصل النقاش إلى الحد الذي كان يقارب الاتحاد:

حينما قال أحدنا في حماس

كثافي والاسكندرية

«لترعى رفاقي

عناية وحماية الجبار

رائع الجمال أبولو»، تمنح مايرس

(في صوت لم يسمعه الآخرون) «ما عداي».

وحين يموت مايرس، يدخل الشخص الذي يخاطبنا في القصيدة منزله، فيجده غاصا
بالكهنة المسيحيين والنساء وهم جميعا يصلون

... للمسيح

أو لمريم (إذ لا أعرف ديانتهم جيدا)

فيترك المكان في رعب:

شعرت أنه اتحد، مسيحيا،

مع قومه، وأنتي أصبحت

غريبا، غريبا كليا، وأحسست أيضا

بشك يدنو مني، فربما خدعتني

عاطفتي، وكنت دائما غريبا بالنسبة إليه.

ونستطيع أن نلمح، وراء القناع القديم، إحتجاج انسان معاصر يعيش في عالم تتنابه
الشكوك ضد غيبيات تتركز حول العالم الآخر وحول الموت، لا حول حب الحياة
ومباهجها - وهو احتجاج شبيه إلى حد بعيد بموقف صديق كثافي، الروائي ل. م.
فورستر الذي كان أول من قدم أشعاره للقارئ الانجليزي. غير أن القصيدة فيها
إيهام مقصود ينطوي على أكثر من معنى. فهي تكشف عن فهم أعمق من فهم كثير
من المسيحيين أنفسهم لطبيعة الالتزام الديني، حتى أنه يمكن أن تقرأ كقصيدة مسيحية
تدور حول موضوع كثيرا ما يعالجه بعض الروائيين من أمثال جريهام جرين في
أعمالهم. وهي في نفس الوقت تصور الجانب التاريخي تصورا أميناً، حتى أنها تنقل
القارئ المستجيب إلى عالم القرن الرابع للميلاد.

وتدور الكثير من قصائد كثافي التاريخية حول عالم شرق البحر المتوسط. غير أنه
يعود باستمرار إلى مدينته المحبوبة الاسكندرية، إذ أنها بالنسبة إليه رمز لشيء ما أعظم
من واقعها الحديث أو القديم. وهذا ما نجده في قصيدة «الاله يتخلى عن أنطونيوس»

كثافي والاسكندرية

التي ربما كانت أكثر قصائده شهرة. وتدور هذه القصيدة حول قصة معروفة، يذكرها بلوتارخوس في كتابه عن حياة أنطونيوس الذي يقال إنه في ليلة هزيمته الأخيرة على يد أوكتافيوس، سمع الجنود الذين يقومون بالحراسة خارج الأسوار موسيقى غامضة فسرت بأن الاله ديونيسوس، إله أنطونيوس الحارس، يتركه لمصيره. ولقد استعمل شكبير هذه الواقعة في مسرحية «أنطونيوس وكليوباترا»، استعمالا بليغا، غير أنه استبدل الاله ديونيسوس بالاله هرقل. أما بالنسبة لكثافي، فإن هذا الحدث يصبح رمزا للرحيل الذي لا مفر منه. وبدل الجواب الذي يقدمه كثافي على أن الانسان يجب ألا يحزن إذا أدبرت الدنيا عنه، بل عليه أن يقابل مصيره بشجاعة وبلا مبالاة، ويحمد الظروف التي جعلته يعيش حيناً في سعادة:

المهم هو ألا تنخدع ، وألا تقل لنفسك

إنه كان مجرد حلم ، وإن أذنيك خدعتك،

لا تنزلق إلى مثل هذه الآمال الباطلة.

كأنك قد أعددت نفسك لهذا من زمن، وكما لو كنت شجاعاً،

اقترب من النافذة بغطى ثابتة

وانصت بانفعال، لا

بتوسلات الجبان وشكواه:

كمتعة أخيرة انصت إلى الأصوات،

إلى الآلات النفيسة تعزف عليها الجوقة السحرية،

والتي بالوداع الأخير إلى الاسكندرية التي تمضي عنك.

وهكذا فإن الاسكندرية، «هذا الركن الصغير» الذي نظر إليه كثافي في شبابه كأنه

السجن الذي لا مفر منه، تصبح الملهم الحقيقية لكثافي. ورغم ما قد توحى به

قصيدة «الاله يتخلى عن أنطونيوس»، فإنها لم تتخل عن شاعرها.

نوعان من الكوميديا

ازدهر فن الكوميديا الساخرة في أواخر القرن السابع عشر في عهد الملك تشارلز الثاني المعروف في تاريخ إنجلترا السياسي والأدبي بعهد عودة الملكية، بعد أن عاش تشارلز فترة في فرنسا منفيا مع أتباعه. ومن الأسماء الالامعة في باب الكوميديا في تلك الفترة ويتشرلي وكونجريرف وإيردرج وشادويل، ذلك بالإضافة إلى عدد آخر من الكتاب الذين لم يبلغ إنتاجهم المستوى الفني الذي يميز مسرحيات هؤلاء. ومع أن بعض هؤلاء الآخر صادف نجاحا على خشبة المسرح، إلا أن كتاباتهم لا تعد تراثا فنيا يعتد به.

وفي تلك الفترة التي شهدت نشاطا لم يسبق له مثيل في ميدان النقد الأدبي في إنجلترا، كثر الحديث عن رسالة الأدب بوجه عام، وثار الجدل حول الرسالة الأخلاقية التي تكمن وراء كل إنتاج أدبي سواء أكان ملحمة أم تراجيديا أم كوميديا، وساد الاتجاه عند النقاد أن على الشعر أن يؤدي رسالتين في آن واحد: الرسالة الأخلاقية بالإضافة إلى عنصر المتعة. بل كانت النزعة السائدة أن الرسالة الأساسية هي تحقيق الغرض الأخلاقي أولا وقبل كل شيء، وهذا يتيسر بادخال عنصر المتعة الذي يغري القارئ أو المتفرج بتتبع الانتاج الأدبي، وفي هذا ضمان لتحقيق الرسالة الأخلاقية. وقال النقاد إن الشعر إذ يتميز بعنصر المتعة فانه أقدر على نقل الرسالة إلى الناس من الفلسفة مثلا، لأن هذه يحفافها وخلوها من عنصر المتعة تنفر الناس لعجزهم عن استيعاب رسالتها.

وإذا قلنا إن الكوميديا التي نحن بصدد الحديث عنها كانت تهدف إلى تأدية رسالة خلقية، فليس معنى ذلك أنها تتألف من سلسلة من الحكم أو مجموعة من الخطب والمواعظ، وإلا كان ما لها الموت المحقق ولما كانت لها تلك الصفة الفنية التي وضعت

نوعان من الكوميديا

مؤلفها في مصاف المبدعين في هذا الباب من الكتابة. بل الواقع أنها كثيرا ما وصفت بالخلاعة والاستهتار، ورميت بأنها منافية للعرف والأخلاق، ونادى بعض المتعصبين ضيق الأفق من معاصريهم بأن الساعة قد حلت لادخال بعض الاصلاحات التي تكفل الحد من تمجيد هؤلاء الكتاب للرذيلة، وتبعمهم في هذا السبيل عدد غير قليل من النقاد الذين وصفوا هذه الكوميديا بمثل هذه الصفات. وإن كان في هذا الحكم بعض الحق، إلا أن فيه قدر كبير من التجني لأنه يقوم على نظرة سطحية لا تأخذ بالاعتبار الظروف الاجتماعية التي أنتجت هذا النوع من الكوميديا. أضف إلى هذا أن هؤلاء النقاد المزمئين كثيرا ما يلتقطون بعض الألفاظ النابية هنا وهناك، ويضربون مثلا مأخوذا من شخصية من الشخصيات في هذه المسرحية أو تلك، مما يؤدي حتما إلى إصدار أحكام مبتورة لا تعتمد على أساس نقدي سليم، لأن العقدة المسرحية وشخصيات الرواية والأسلوب واللغة، هي مقومات عمل فني متكامل يستحيل أن نقيم حواجز مفتعلة مرتجلة بينها إذا كنا نرمي من وراء نقدنا إلى تفهم كنه العمل الأدبي.

وقد اتسمت عودة الملك تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا للتربع على عرش إنجلترا باستهتار صارخ بين رجال البلاط وأصحاب الاقطاعات وأولئك الذين لم يكن عليهم أن يعملوا شيئا في سبيل كسب عيشهم، وساد الانحلال العلاقات بين الرجال والنساء، وأتيح مجال المتعة لكل من كان لديه رصيد من المال. وكانت غراميات «الملك المرح» حديث المجتمع، وهو في لوه وعبه وتنقله بين عشيقاته يضرب المثل للراغبين في السير على منواله - والناس، كما يقولون، على دين ملوكهم. ويفسر المؤرخون الاجتماعيون هذه التوبة من الانحلال الخلقى بأنها رد فعل طبيعي للكبت الذي عاناه الناس أثناء حكم كرومويل الذي أراد أن يفرض ناموسا أخلاقيا بقوة القانون. وما يدل على صرامة كرومويل في نظره إلى الحياة، أنه طوال حكمه الذي دام نحو ثمانية عشر عاما أغلقت المسارح وأصبح التمثيل جريمة يعاقب عليها مرتكبها بالجلد أو السجن أو بالانئين معا. فلما عاد تشارلز من منفاه فتح المسرح أبوابه وأصبح تحت رعاية الملك. وكان الملك المرح يرتاد المسرح مع حاشيته، لا لمشاهدة التمثيلات فحسب، بل ليجد ميدانا للتصيد. ومن أشهر عشيقاته «نيل جوين» التي كانت من نجوم المسرح البارزات في فن الكوميديا حينذاك.

نوعان من الكوميديا

هذه الظروف الاجتماعية التي أحاطت بالمرح انعكست ولا شك في المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة، ولا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين الكاتب المسرحي وإنتاجه، وبين نوع الجمهور الذي يشاهد المسرحية أو يقرأها حين تنشر. فالكاتب مهما كان مستقل الرأي، معتدا بنظرته إلى المجتمع الذي يعيش فيه، مضطر إلى أن يقدم لجمهوره نوعا من الكوميديا يثير إعجابهم ويدفعهم إلى زيارة المسرح لمشاهدة روايته، وإلا كان مآله الفشل ومصيره الإهمال.

وهناك عامل آخر ينبغي ألا يغرب عن بالنا في عرضنا لهذا النوع من الكوميديا، وهو أن بعض هؤلاء الكتاب كانوا ينتمون إلى نفس الطبقة التي كانت ترعى المسرح وتتولاها بالحماية والتشجيع، وهذا يضع الكاتب في موقف العارف ببواطن الأمور، ويجعله أقدر من غيره على الإبداع في تصوير نوع الحياة التي يعيشها هؤلاء الناس. ولذا كثيرا ما تشف الشخصيات الخيالية في التمثيلية عن صور مأخوذة من الواقع، شهدها الكاتب بنفسه في حياته بين هؤلاء القوم، وكأن الكتابة عنده نوع من الهواية لرجل مثقف يأنف من أن يقال عنه إنه يكسب قوته عن طريق القلم. ويروى أن فولتير حين زار إنجلترا، سعى للتعرف إلى كوتنجريف، كاتب الكوميديا المبدع، وتقول الرواية إن كوتنجريف قال للكاتب الفرنسي إنه ينبغي أن يعلم أنه جتلمان - أي صاحب دخل مستقل - أولا وقبل كل شيء. فكان رد فولتير أنه لو كان كوتنجريف جتلمان فحسب لما تجشم مشقة السعي لمقابلته.

كيف يتيسر للكاتب أن يوفق بين هذا التناقض: أن يصور مجتمعا فاسدا وطبقة منحلة، وفي نفس الوقت يجعل من عمله أداة لتأدية رسالة أخلاقية؟ والجواب على ذلك يكن في نظرة الكاتب إلى الحياة والطبيعة البشرية، ثم في الأسلوب الذي ينهج في عرض شخصياته. فالكوميديا الساخرة تقوم على مبدأ فلسفي يقول بأن الطبيعة البشرية أبعد ما تكون عن الكمال، إذ أنه في الصراع الدائر بين الغرائز الدنيئة والدوافع النبيلة، غالبا ما تكون الغلبة للأولى، وأن كل ذلك الحديث عن الشرف والصدقة والحب والفضيلة والسمعة الطيبة والأمانة والتمسك بأهداب الدين - كل هذا إنما هو قناع يتمصه الناس لاختفاء أغراضهم الحقيقية وهي أبعد ما تكون عن تلك الفضائل التي يتغنون بها.

نوعان من الكوميديا

إن الكاتب في هذه الحالة. وهو يصور واقع الحياة في عصره، يقيم عماد مسرحيته على مبدأ هام يتعلق بالهدف من هذا النوع من الكوميديا، وهو أن الأشخاص الذين يصورهم ليسوا نماذج للسلوك يضعها في الرواية لكي يراها المتفرج فيحذو حذوهم، بل على العكس من ذلك، فإن وجودهم في هذا النوع من الكوميديا إنما يقصد منه أن يكونوا موضعاً للتهكم والسخرية. فالكاتب يبرزهم بصورة مضحكة، ويضعهم في مآزق متكررة تكشف ما بهم من مثالب وما يتسم به سلوكهم من مدهانة ونفاق، ويسلط عليهم الأضواء التي تنير جوانب من شخصياتهم كانت مغلفة في غطاء لامع براق جعلت بعض البسطاء يؤمنون بهم ويسعون إليهم ويقعون في حبالهم. فهناك انتهك والعجوز المتصابي والمنافق والمتلاف والزوج الغيور والزوجة المتبرجة - كل أولئك يراهم المتفرج على خشبة المسرح ويستمتع بمشهد القناع يمزق عن وجوههم ونفوسهم، ويرى ما بهم من نقائص وعيوب، فيضحك ويمضي وقتاً ممتعا. وأثناء ذلك تجدد رسالة الكاتب طريقها إلى جمهوره، إذ أنه دون أن يتخذ من المسرح منبرا للوعظ والارشاد، أعطى صورة للبشرية كما لا ينبغي أن تكون، وجعل من أولئك الذين كشف القناع عنهم عبرة حية تنفر المشاهد من ارتياد هذه المزالق التي جعلت من هؤلاء المنافقين موضعاً للتهكم والسخرية. ألم يضحك الجمهور من هذا الرجل أو تلك المرأة؟ فكيف يحتذي بهم؟ وبما أن كاتب هذا النوع من الكوميديا يصور الحياة في عصره ليكشف عما فيها من عيوب ومثالب، وما يستحوذ على وقت بعض الناس ونشاطهم ويستنفذ ما لديهم من جهد ومال، فإن الموضوعات السائدة في أغلب هذه المسرحيات تدور حول الحب ومطاردة النساء والمغامرات الحسية والخيانات الزوجية. فهناك الرجل الذي يسعى وراء ملذاته دون إقامة وزن لأي عواطف أو مشاعر إنسانية، وهناك الزوجة المستهترّة التي يبلغ بها تغلقها بزوجها أنها لا تطيق غيابه فتختار عشيقا ليخفف لوعتها عليه، وهناك الزوج الغيور الذي تدفع مبالغته في الغيرة زوجته إلى التردّي في الرذيلة، وهناك القواد الذي يجد سقيا رائجة لبضاعته، وهناك الأعزب الذي يعلن بغضه للنساء ليغطي فشله في ميدان الحب، وهناك المرأة الخليعة التي تبدل عشاقها كما تبدل ملابسها، وهناك العجوز المتصابي الذي يسعى إلى حثفه بظلفه.

تناول كتاب الكوميديا الساخرة هذه الموضوعات، وأدخلوا في تمثيلياتهم مثل هذه

نوعان من الكوميديا

الشخصيات، ولم يسلم من تهكمهم اللاذع أحد مهما علت مرتبته من الرجال أو النساء، حتى رجال الدين لم يجدوا في مسوحهم درعا واقيا لهم. والكتاب يعرضون كل ذلك في أسلوب من الحوار يميز كل شخصية عن غيرها ويكشف عما بها. ول هذه الأسباب اتهمت هذه الكوميديا بأنها ماجة خلية، منافية لقواعد السلوك، متجنية على الدين، وأن المسرح في هذه الحالة هو بؤرة فساد لا يصلح للانسان الفاضل أن يرتادها، وأنه يمثل خطرا أخلاقيا على شباب العصر لكونهم عرضة لأن يقلدوا ما يرون ومن يرون على خشبة المسرح. وقد نقي الكتاب والنقاد عن أنفسهم هذه التهمة بشدة وعنف، على أساس أنهم مدركون لمسؤولياتهم وأن الأدب الذي لا ينطوي على مضمون أخلاقي مآله الفشل ولو حقق نجاحا مؤقتا، وأنهم حين أرادوا أن يعطوا مجتمعهم درسا في الأخلاقيات وجدوا أنه من الأسلم أن تقدم الجرعة المرة في غلاف من السكر.

ويقول سير فيليب سيدني، أحد رواد النقد في إنجلترا، بما يدعم هذه النظرة إلى الكوميديا، إذ يذهب إلى «أنها تصور النقائص والعيوب في حياتنا وأن الكاتب يعرضها في قالب يثير الازدراء والضحك، وعلى هذا يستحيل على المشاهد أن يرى في الشخصيات التي تعرض مثلا يحتذى». ويتبعه في ذلك درايدن وشادويل وويتشرلي وكذلك كونجريش الذي يقول عن إحدى تمثيلياته إنه قبل أن يفكر في المسرحية استلهم العبرة أولا، ثم جعل من المسرحية أداة لنقل هذه العبرة إلى المشاهدين والقراء، لأن الكوميديا عنده وسيلة لجعل الناس ينجحون من حماقتهم ورذائلهم حين يشاهدونها تعرض في صورة مضحكة، فيرون ما يحذرهم ويسلهم على حساب هؤلاء الشخصيات. كما أن موليير - وهو من أكابر رواد الكوميديا الساخرة التي ألهمت الكتاب في إنجلترا - يقول في هذا السبيل: «مهمة الكوميديا أنها تصور بصفة عامة عيوب الناس، وبخاصة عيوب عصرنا... وبما أن واجب الكوميديا أن تقوم اعوجاج الناس وتضحكهم في نفس الوقت، فقد كان من رأبي ككاتب أن أفضل وسيلة لمهاجمة رذائل عصري، هي التصوير الساخر».

وطبقا لهذه النظرة إلى الكوميديا والأسس التي تجعل منها أداة فنية لتأدية الرسالة المقصودة منها، يقيم الكاتب صلب مسرحيته، ويدبر عقدها لكي تؤدي إلى النهاية المنطقية المحتومة لتسلسل الحوادث وتطور المسرحية. فاذا صور الكاتب رجلا أو امرأة

نوعان من الكوميديا

في ضوء ساخر تهكمي، فإن نهاية الرواية هي عبارة عن عقاب لهؤلاء، وحتى هذا العقاب الذي تتعرض له الشخصية الكوميدية يدخل في إطار ضاحك، لا أثر فيه للعاطفة أو محاولة لاثارة الدموع، لأنه ينال من التهكم قدر ما يستحق.

في «الزوجة الريفية» لويثشرلي مثلاً (١٦٧٣) يعتقد بنشوايف مبدأ يسيطر على سلوكه وهو «أن كل من يتزوج أحق، وأن الذي يفوق هذا في الحماقة هو الذي يتزوج بامرأة لا تتميز بالغباء». ومن رأيه أنه «لكي تحتفظ بزوجتك في أمان يتحتم أن تجعلها تعيش في غياهب الجهل، إذ أنها حين تعوزها الثقافة والتأديب، تتجنب مجالس المؤانسة والمعاشرة، وتعزف عن الاشتراك في الحديث الماجن الذي يهدد فضيلتها». وعلى هذا الأساس يتزوج بمارجري، وهي امرأة ريفية لا تتمتع بقسط من الجمال أو بحظ من الثقافة، ظناً منه أن هذا كفيل بالاحتفاظ بها لنفسه، محصناً إياها ضد هجمات الذئاب. ثم يأتي بها إلى المدينة، ويتخذ ما وسعه من حيلة ليقيم حولها نطاقاً من العزلة، فيحذر كل من حولها بالألا يتحدثوا في حضرته عن متع المدينة ومغامراتها. وقبل أن يغادر الدار لمقابلة رفاقه الذين كان يعرفهم أيام عزوبته، يحبس زوجته في غرقها ويأمرها ألا تطل من النافذة. ومحور المسرحية أن هذه المبالغة من الحذر تؤدي إلى عكس النتيجة المقصودة، إذ أنها تثير في الزوجة غريزة حب الاستطلاع. ولعدم درايتها بمعالم العالم الذي حولها، تنغمس في سلسلة من المغامرات المثيرة للضحك، وتتمتع نفسها بملذات رخيصة ربما تفادتها لو كانت على درجة من الثقافة والوعي. وتبلغ السخرية من الزوج الحذر أوجها حين يستخدم كرسول يحمل كتابات الزوجة إلى عشاقها.

وفي مسرحية «الأعزب» لكونجوريف (١٦٩٣) نجد هارتويل، الذي يفاخر بالأسيطرة لامرأة عليه وأنه في حصن حصين من حبات هذا الجنس، يتهم على الشبان الذين يغرقون في الحب إلى آذانهم، ويسعون إلى لإرضاء من يحبون بكل ما لديهم من وسائل. غير أن مظهر هارتويل يتنافى مع مخبره، إذ له مغامراته السرية - أو التي يعتقد أنها سرية - حتى يصبح أضحوكة لهؤلاء الشبان حين يقع في حبات امرأة سيئة السمعة: ونظيرة هذه المرأة بالرجال، تجرّه في طريق يكاد يقضي به إلى الزواج منها، لولا أن أصدقاءه من هؤلاء الشبان الذين كان يسخر منهم، يصلون في اللحظة الأخيرة وينقذونه من وطرته، ولكن بعد أن يجعلوا هم وحبيباتهم أضحوكة منه. وبالإضافة إلى

نوعان من الكوميديا

حكاية هذا الأعزب، نشهد تاجرا عجوزا واسع الثراء، يتزوج بشابة فاتنة، يتدله بها ويدللها. ومن الطبيعي أن يغار عليها، ولكنه ما أن ييدي شكها فيها حتى تذرف بعض دموع التماسيح أو تدعي الاغماء فينسى كل شيء ويعود إلى تدليلها بما يليق بزوج عجوز نحو زوجة شابة جميلة. وكان شعار كوينجريف في مسرحيته أن المرأة لعبتها الرجل، ومن ثم يأخذ على عاتقه تمزيق القناع عما تدعيه المرأة من ضعف وما تتظاهر به من فضيلة وطهارة ونقاء.

والصفة العامة التي تميز هذه الكوميديا الساخرة أنها كوميديا موضوعية بقدر الامكان، منبعها العقل والذهن الوقاد، تنظر إلى الحياة نظرة واقعية وتعكسها كما يراها الكاتب في واقع الحياة. وهو إذ يصوغ فكرته في قالب فني يصلح للعرض على خشبة المسرح، فانه لا يدخل العاطفة في حسابه، ولا يسمح لأي موقف من المواقف أو مشهد من المشاهد أن يثير العطف أو الشفقة، أو يستدر دموع المشاهدين. وهو لا يتخدد بما يتظاهر الناس به من حب الخير أو الفضيلة: فليس الحب في مسرحياته أفلاطونيا، بل هو حسي يسعى إلى إرضاء الجسد، وكأن الصراع بين الرجل والمرأة مبارزة سلاحها الكلمة الخاطفة والحوار البراق، يكتب النصر فيها لمن يتميز بالذكاء والسرعة. وهكذا ينهج الكاتب نهجه ساخرا متكاما، وكأنه يسير على سنة هارتويل في رواية كوينجريف حين يقول إنه «طبيب يسلي جماعة من صحبه بالتحدث عن أمراضهم وعملهم»، أو على سنة مانلي عند ويتشلي حين يقول إنه «يذكر الناس بالشر لأن هذا ما يستحقون».

وقد وجد هذا النوع من الكوميديا الساخرة منافسا له في نوع آخر هو الكوميديا العاطفية، أو كما سماها البعض الكوميديا الباكية. وهي تختلف عن سابقتها في فلسفتها ونظرتها إلى الحياة والأسلوب الذي تتخذه في تأدية رسالتها، مدخلة في حسابها التطور الاجتماعي الذي انعكس في جمهور المتفرجين.

وتقوم فلسفة كاتب الكوميديا العاطفية على أن الناس خيرون بطبيعتهم، وأن الناس العاديين فيهم كل عناصر الخير، وأنه إذا صح أن نقول إن الطبيعة البشرية بعيدة عن الكمال، فان بالامكان الارتفاع بها نحو الكمال، وأن ما يقع فيه الناس من زلل وما يترددن فيه من خطيئة وما يتعرضون له من تجارب تدفع بهم إلى مآزق عصيبة، ما هو إلا نتيجة لظروف خارجة عن إرادتهم، وأنهم ضحايا هذه الظروف لا مرتكبين لذنوب

نوعان من الكوميديا

لا تغتفر، وأن على الانسان أن يشهد في هؤلاء أناسا جديرين بالعطف والتسامح، وأن السخرية أو الهزء بهم لا تدل إلا على سوء نية الساخر وعدم توفر الخير فيه. وقد كانت الشخصيات التي تظهر في المسرحيات الرومانسية تتسم بصفات الكمال وتجمل طابع الخير. ولكن كتاب هذه المسرحيات كانوا يضعون هذه الشخصيات الخيرة الطاهرة الكاملة في إطار خيالي بعيد عن واقع الحياة، حتى أنهم يعيشون في عالم مثالي من نسج خيال الكاتب، وهذا يتجلى بشكل واضح في المسرحيات الشعرية التي تروي حياة الرعاة البسطاء الذين لم تغز المدنية حياتهم. وقد أراد كتاب الكوميديا العاطفية أن يظهر أن حياتنا اليومية كذلك بها كل عناصر الخير، وأن الرجل العادي لا تنقصه هذه الفضائل.

وسواء وافقنا على هذه النظرة إلى الحياة أو لم نوافق، فإن الذي يهمنا هنا هو الأسلوب الذي طرقت به هذه الكوميديا بوجه عام. فبما أنها تؤمن هذا الايمان بما في الناس من خير، فإنها لا تدع للسخرية والهكم منفذا إليها إلا في النادر القليل، وحينذاك ينحصر عنصر الضحك في حوادث عارضة وفي شخصيات ثانوية.

وقد تصادفت ظهور هذه الكوميديا مع تردد صيحات بعض الناس وعلى رأسهم مجادل عملاق من رجال الدين يدعى جيريمي كولير، الذي احتج على ما يعرض على خشبة المسرح من تمثيلات قال عنها إنها خليعة ماجنة خطيرة على الأخلاق والدين. بل إن بعض المغالين في التعصب نادوا بالتخلص من المسرح كلياً بوصفه وكر فساد. ومع أن هذه الدعوة لم تؤد إلى خلق الكوميديا العاطفية، إلا أنها كانت من العوامل المشجعة على ظهورها والأخذ بيدها والتكالب على هذا التجديد في باب التأليف المسرحي. ومن أول الرواد في هذا الميدان كوللي سير الممثل والمخرج ومدير المسرح والكاتب الخصب الانتاج. فلقد أدرك سير بحكم عمله على خشبة المسرح واتصاله المباشر بالجمهور، نوع المتفرجين الذين بدأوا يغمرون المسرح في أيامه. فبينما كان المسرح في عهد الملك تشارلز الثاني مقصوراً على طبقة معينة تعجبها الكوميديا الساخرة، بدأت الطبقة الوسطى تهتم بهذه المؤسسة. وهذه الطبقة، بطبيعة تكوينها وعقليتها، تطلب البساطة في التعبير والسهولة في العرض، واليسر والصراحة والوضوح في الرسالة الأخلاقية. أي أن هذه الرسالة - لكي تجتد طريقها إليهم دون غموض أو التباس - لا بد وأن تردد شعارات صريحة

نوعان من الكوميديا

عن الفضيلة والأخلاقيات، وتكثر من المواقف التي يتجلى فيها طاعة الابن لأبيه، وتمسك الزوجة بأهداب الفضيلة وإخلاصها لزوجها وتفانيها في خدمته، وتقديس الرباط الزوجي والتغني بالحياة الزوجية والسعادة التي تنطوي عليها - وكل هذه شعارات غريبة على كتاب الكوميديا الساخرة، وعلى رواد المسرح على السواء.

ولهذا، فحين عرض كوللي سير روايته الأولى «الملجأ الأخير في الحب» (١٦٩٠) اعتبرت حدثاً ثورياً في تاريخ الكوميديا، بالرغم من أن هذه المسرحية - شأنها شأن مسرحيات هذا الكاتب - ليست ذات شأن من الناحية الفنية. والذي جعلها نقطة تحول في تاريخ الكوميديا أنها بدلا من أن تثير الضحك أثارت الدموع. وهي في كثير من النواحي الظاهرية تشبه الكوميديا التي سطرها ويتشرلي وكونجريرث، إلا أن طريقة معالجة الموضوع تختلف في جوهرها عن تلك المسرحيات الساخرة اختلافاً ينأى بها عن روح الكوميديا الحقة. والمسرحية تحكي قصة أماندا، وهي زوجة فاضلة مخلصه طيبة، إلا أن زوجها لا يحبها ولا يكن لها ما هي جديرة به من إخلاص، فترتكب خيانات زوجية تعلم بها، وينتهي به الأمر إلى أن يهجرها ويرحل عن بلده مخلفاً إياها دون عائل. وتكاد تقع في الفقر، لولا أن ثروة تهبط عليها من حيث لا تدري في صورة ميراث يكفل لها العيش في رغد. ولكنها ترتدي ثياب الحداد حزناً على زوجها الراحل. وحين تصادفها صاحباتها يتعجبن لسلوكها الشاذ، قائلات إن هذه فرصة استمتاع الأرملة بالحياة. غير أن هناك ما يقلق الزوجة، فهي موقنة بأن زوجها قد فارق الحياة. ولكن أماندا تقدر الرباط الزوجي وتمسك بأهداب الفضيلة، ولا تجد في ثروتها ما يسعدها أو ينسبها زوجها. ثم يعود الزوج إلى بلده تمساً بخالي الوفاض، ويقابله صديق له يقرضه بعض المال دون أن يذكر له قصة إرث زوجته، بل خشية أن يجلب عليها المتاعب، يقول إنها فارقت الحياة. ولكنه لا يفقد الأمل في إصلاح المعوج، فيسرع إلى الزوجة ويخبرها بعودة زوجها، مبشراً إياها بحسن العاقبة لايمانه بأن هذا الزوج العاق طيب السيرة فيه عناصر الخير، وأن خياناته ليست إلا من مظاهر العصر. ويقترح عليها وسيلة لاكتساب هذا الزوج وردة عن غيه، وهي حيلة تفتق عنها ذهن هذا الصديق: عليها أن تقابل هذا الزوج كعشيقة لكي يدرك أن زوجته خير من عرف من النساء. وبعد تردد توافق الزوجة ويحمل الصديق رسالة إلى الزوج من زوجته بوصفها إحدى المفتونات به. ويقبل

نوعان من الكوميديا

الرجل على موعده بلهفة، ولا يتعرف على زوجته بعد غيبة دامت ثماني سنوات. وحين يطلع صباح اليوم التالي نشهد المنظر الذي أثار دموع المخرجين، وهو المشهد الذي تكشف فيه أماندا لزوجها عن شخصيتها، فيعلن الزوج عن توبته ورجوعه عن غيه، ويتحدث عن استعداده لأن يكدح من أجل إسعادها، وهو طبعاً في غنى عن ذلك، لأن الزوجة تقدم له ما هبط عليها من ثروة.

وبالرغم من أن هذه المسرحية مليئة بالعيوب، إذ تنقصها الحكمة وتشابك الحوادث وتسلسلها، وبالرغم من أن مستوى الحوار فيها لا يقرب بأي حال من ذلك الحوار الذي لا يبارى عند كونيغريث، فقد صادفت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً عندما عرضت، مما شجع المؤلف ومن رأى رأيه أن يطرقوا هذا السبيل، وأن يلعبوا على هذا الوتر الذي وجد صدًى في نفوس رواد المسرح، مما ترتب عليه ظهور فيض من هذا النوع من الكوميديا العاطفية أو الباكية. وسرعان ما نافست الكوميديا الساخرة وصارت معها جنباً إلى جنب حتى طغت عليها وخلا الميدان لأمثال كوللي سير، ولم تجد صيحات الكتاب أو النقاد بأن هذا النوع من الكتابة لا يمت لروح الكوميديا بصلة.

وبلغ الجدل حول موضوع الكوميديا ونوعها ذروته عندما أخرج السير ريتشارد ستيل مسرحيته الشهيرة «المحبون المحافظون» (١٧٢٢) وهو الجدل الذي أسبغ عليها القسط الأكبر من الشهرة بصرف النظر عن قيمة المسرحية في حد ذاتها. وحين كتب ستيل مسرحيته كانت الكوميديا العاطفية قد وطلدت أقدامها، ولكن السير ريتشارد لم يكن ليقنع بذلك، إذ كان له جمهور من القراء يستمتع بمقالاته الأخلاقية التي ينشرها في مجلاته. ولهذا فقد رأى أن يمهد لمسرحيته ويضمن لها النجاح الأكيد بشن هجوم على الكوميديا الساخرة، واختار لذلك إحدى مسرحيات إيردج وهي كوميديا من النوع الممتاز. وقد رمى هذه الكوميديا بالاتهامات التقليدية المعروفة، مردداً أن بطل المسرحية رجل فاجر فاسق، وأن من الخطر على الأخلاق أن يكون أبطال المسرحيات من هذا النوع.

وقد انبرى أنصار الكوميديا الساخرة للدفاع عنها، وتطوع أحد النقاد المعروفين بصولتهم في ذلك الحين، وهو جون دنيس، بالدفاع عن مسرحية إيردج وعن الكوميديا الساخرة بوجه عام، وخرج من دفاعه بالقول بأن السير ريتشارد ستيل إذا كان يرى

نوعان من الكوميديا

أن مهمة الكوميديا تقديم نماذج تحتذى فانه لا يعرف عن روح الكوميديا شيئا. وإذا كان الجميع يعلمون أن ستيل بسبيل إغلاف المسرح بكوميديا من نوع جديد، يقول هذا الناقد متفهما إنه يأمل «أن تكون الشخصيات طبيعية، وأن تصور العصر الذي نعيش فيه، وأنه لن يضع أمامنا نماذج تحتذى بل عبرا ينبغي تجنبها، وأن يكون موضوع الكوميديا فكاهيا في تكوينه، وأن تميز السخرية والضحك الشخصيات والحوادث الرئيسية».

وكان لهذا التنبؤ الساخر ما يبرره، إذ إن ستيل خرج على الناس بمسرحية لا تمت - في عرف الناقد على الأقل - إلى الكوميديا بصفة. فهو يعرض نماذج تحتذى، لا تصور واقع العصر الذي يعيش فيه، وليس في الكوميديا ما يضحك إلا في الشخصيات الثانوية. وقد استمد ستيل قصة مسرحيته من كوميديا «أندرياء» للكاتب الروماني تيرنس، وهي مسرحية فيها صبغة الكوميديا الحقة. ولكن ستيل أدخل عليها من التعديلات الشيء الكثير، فأضاف وحذف حسب ما تمليه عليه فلسفته في هذا النوع من الكتابة، وأنتج كوميديا عاطفية صرفة. وإذا وصفنا مسرحية ستيل بأنها كوميديا، فإن في هذا شيء من التجاوز، لأنها في الواقع تشبه التراجيديا ذات النهاية السعيدة، وليس فيها من عناصر الفكاهة إلا النزر اليسير.

وبطل هذه المسرحية شاب مثالي مستقيم الأخلاق، يرفض أن يقابل غريما له في مبارزة حسب قواعد السلوك في ذلك الحين لأنه لا يؤمن بها، ويتنزع بالصبر والأناة حتى يهدى من غضب هذا الغريم ويرضيه. أما سلوكه في ميدان الحب - وهو الموضوع الرئيسي في المسرحية - فلا غبار عليه. ففي إحدى رحلاته في أوروبا يتخذ الفتاة انديانا من ورطة، ويصحبها وعمتها إلى إنجلترا، وتنشأ عاطفة قوية صادقة بينه وبين الفتاة. ولكنه يدرك أن أباه لا بد سيعترض على زواجه من فتاة غامضة الحسب والنسب. وبما أنه قتي مطيع يحترم حقوق الآباء على الأبناء، ولكي لا يتسبب في إحراج الفتاة، يكتفم مشاعره ويخفي حبه عنها. غير أن انديانا تدرك مقدار حبه لها، وإذا تقدر دقة موقفه تكبر فيه هذا السلوك، وتتق به كل الثقة. ويأتي دور الأب الذي يرى أن يزوج ابنه بلوسيندا ابنة التاجر الثري سيلاند الذي يقدر في الشاب أخلاقه ولا يهيمه المركز الاجتماعي. وإذا كان سيلاند قد سمع بما بين الشاب وانديانا من علاقة، فلكي

نوعان من الكوميديا

يطمئن على نوع هذه العلاقة قبل أن يوافق على زواج ابنته لوسيندا من الشاب، يسعى لمقابلة انديانا متنكرا في زي رسول يحمل مالا لهذا الشاب حبيب انديانا. ويدهش سيلاند حينما يرى هذه الفتاة، ويعجبه إخلاصها ونقاء سريرتها وطهارتها وبساطتها. فهي تعترف بحبها للشاب، وتتحدى في هدوء ورزاقته، حتى تعلم من سيلاند أن حبيبها على وشك الزواج من فتاة أخرى فتثور وتنعي حظها. وفي ثورتها تلقي بسوار كانت تلبسه، فيلتقطه سيلاند، وحين يتأمله يدرك أن انديانا هذه ابنته التي فقدتها منذ زمن طويل. وطبعاً تحظى انديانا بفتاها وتنتهي الرواية بهذه الكلمات: «إن هذين المحبين ضربا مثلاً جيلاً للناس، إذ أن ثباتهما وإخلاصهما والفضيلة التي يتحليان بها هي أساس سعادتهم». وواضح أن عنصر المصادفة هنا يلعب دوراً هاماً في الوصول إلى هذه النهاية السعيدة. فلولا تعرف سيلاند على ابنته عن طريق السوار لما تيسر للكاتب هذه الخاتمة. وينطبق هذا على مسرحية كولبي سير، فن يدري ماذا كان يمكن أن يحل بالزوجة لو لم يهبط عليها هذا الميراث؟ وعنصر المصادفة هذا أداة يلجأ إليها الكثير من الكتاب للوصول بمسرحياتهم إلى خاتمة سعيدة، وهو إن دل على شيء، فإنه يدل على أن تكوين الرواية بأكمله يتسم بالافتعال، وهذا ما يترتب على محاولة تصوير الحياة تصويراً زائفاً يبعد عن واقع الحياة في الحوادث والشخصيات، مستخرجاً منها رسالة أخلاقية لا تمت للحوادث ولا للشخصيات بصلة.

ويفاخر هذا النوع من الكوميديا بأنه يؤدي رسالة إرشادية عن طريق ترديد شعارات الفضيلة. ولكن نوع الفضيلة التي تتمثل في أمثال هذه المسرحيات تنم عن عقلية تجارية تقوم على المنفعة الذاتية. فالفضيلة هنا ليست صفة لها قيمة ذاتية تابعة من النفس التي صهرتها تجارب الحياة، بل هي ذلك النوع من السلوك الذي يضع المكافأة نصب عينيه: فالابن المطيع يضمن الميراث، والحب المثالي يتزوج بفتاة ذات ثروة.

ولقد أصدرت أجيال النقاد ومؤرخي الأدب حكماً على هذين النوعين من الكوميديا. فبينما خلف عهد عودة الملكية تراثاً من الكوميديا الساخرة يتمتع القارئ والمشاهد حتى اليوم، لا تجد الكوميديا الباكية التي مثلها السير ريتشارد ستيل وغيره من يقدّرها سوى المؤرخين والدارسين. ومرد ذلك أن كتاباً موهوبين أدركوا روح الكوميديا الحقة، فسطروا تلك المسرحيات الخالدة التي تستمد منها الأجيال المتعاقبة متعة متجددة.

الصوفي يرثي أمه

١ - اللعنة

قضت هيلانة القبطية المنحوسة النجم :
حفيدة توت من هاتور، أم الشاعر الذمي .
أنا الملعون لم أفطر حشاشاتي على أمي !
ولم أذرف عليها الدمع في الكاسات كالسم ،
ولم أشهد عليها الأربعين السود من همي ،
ولم أطلق لحي الأحران كالمألوف في قيمي ،
ولم أنثر لها زهرا ولم يهضب لها نظمي ،
ولم أطلب لها الرحمة أو أرجو ندا الغيم ،
لهذا كنت ملعونا وكانت لعنتي أمي .

٢ - الزفاف القدسي

على حجري وضعت حبيبي وضممت بستانني :
فمن خوخ وأعناب ولازنج ورمآن ،
وفاكهتي محرمة كتفاحة رضوان :

كأوديب وجوكاستا وبينهما قضاءان.
 وقلت متى أؤف إليك يا وجدان وجداني،
 أجابت يوم تلقاني بحابو، دولة الجان،
 فراش الحب ممدود كتابوت بصلبان،
 وتأتي تحت جنح الليل، مزدانا بريمحان،
 عليك التاج والختام، محمولا كسلطان!

٣ - نكرو فيليا

عروسي قدمت فيها بلا درّ وياقوت،
 ولكن فك جمجمة كصخر الجير منحوت،
 وجاء الكاهن الأعلى وأنشدني جنيوتي.
 فقالت: لا نجاة الآن من أسرار لاهوتي!
 تعال معي لقصر الحب في كفني وتابوتي،
 لنطعم كل يوم في صحاف الدود من قوتي.
 أخذت الكأس من فيها يسح بسحر هاروت،
 فقبلتها تشيع الموت في شبحي وناسوتي،
 وتدخلني حى الملوكوت بين الكرز والتوت.

من شطحات الصوفي

١ - الصوفي يتلصص على إسخيلوس

تلصصت على اللوح وهذي بعض آياتي:
 «جعلت الكون كالمرسح، والانسان مأساتي،
 خطيئته إرادته، ومظهره عذاباتي.
 يريد الخير جزئيا ومنسوبا إلى الذات،
 وينسى المطلق الأعلى فأصعقه بلعناتي.

وهذا الشر من عندي أنا المنسي لغايات :
قبالآلام تأتي الحكمة العليا وجنّاتي ،
ولا غفران إلا بعد تطهير وإعنات :
نعم يشترى باليسر مأهول بحيات .

٢ - الصوفي يسمع زممار داود

رأيت «الحب» في الصحراء يمشي فارح العود
ويرعي الضأن بالزممار ليلاً مثل داود
فيشجي البدر والأتعام بالأصدا في البيد
ويكيهم ويستكي ليهمي الغيث بالجود
ولكن الورى صم كأحجار جلاميد
فلا الأرغول يشجهم ولا تشجي أغاريدي
ولكن الذي استوحي دعاء الناس في البيد
أحب الليل في البيد ، وغنى للجلاميد
إلى أن يستلر الماء من صخر القدافيد .

٣ - الصوفي يلدغه ثعبان الوجد

رأيت «الحب» في الأحوال مثل اللؤلؤ الصيد
كعين الحية الرقطاء ترنو لي بتهديد ،
فأجزع بين إنكاري وسواسي وتوحيدي .
تراه القحبة البرصاء ملقاً ليلة العيد ،
فتمسكه وتحلوه وتلبسه على الجيد ،
وتدفته بثديها وتلثمه كمعبود
ولما تدفأ الرقطاء من حب وتهجد
تعض القحبة البرصاء بين الصدر والجيد
فتفتضي نحبها بالوجد في ذكر وتشيد .

ماثيو آرنولد

في عام ١٨٦٩ كتب ماثيو آرنولد خطابا إلى والده قال فيه: «إن قصائدي تمثل بوجه عام الحركة الفكرية الرئيسية في ربع قرن من الزمان، ولذلك قد يحجب اليوم المشهود حين يكون الناس على وعي بهذه الحركة الفكرية، وحين يكون اهتماما جديا بالانتاج الأدبي الذي يعكس هذه الحركة». وقد علق على هذا الرأي أحد النقاد بقوله إن ذلك لا ينطبق على الشعر وسدده وإنما على جميع مؤلفات آرنولد من مقالات أدبية واجتماعية وسياسية.

ولد ماثيو آرنولد - أكبر أبناء الدكتور توماس آرنولد ناظر مدرسة راجبي الخاصة - في ٢٤ ديسمبر ١٨٢٢ في ليلام بمقاطعة ميدلسكس بإنجلترا. وفي حياته تأثر ماثيو بأباه والاهم في التربية والتعليم، حتى أنه يتحدث في إحدى قصائده المبكرة عما ينشده الدكتور توماس من تدعيم والشخصية المسيحية في تلاميذ مدرسته وشبههم على الأخلاق الحميدة. والواقع أن التفكير الأخلاقي قد لعب دورا ملحوظا في مؤلفات ماثيو وبغيره من الأدباء الناشئين والمفكرين في عصره. ومن المسائل الهامة في هذا الصدد إعتبار الدولة هيئة أخلاقية خضعة تحمرا على مصلحة المواطنين ماديا وروحيا. وإلى جانب حب المعرفة التي غرسها الدكتور توماس في أكبر أبنائه، نجد أن محيط الأسرة كان يسيطر عليه الحب والتفاهم والمرح. وقد عرف الدكتور توماس - فضلا عن صفاته المديدة - بحبه للطنية. وقريبا من المنزل الذي كانت تعيش فيه أسرة آرنولد كان يعيش الشاعر وللم وديزورث الذي كانت تربطه بالأسرة روابط الصداقة والود. وتحظى هذه المواصل من نظرنا قليلا حين يلحق

ماثيو بجامعة أكسفورد في عام ١٨٤١، حيث عرف بحيله إلى الهدوء والتأمل، على التقيض من معظم زملائه الذين كانوا يعيشون حياة عث ولبو. غير أنه لم يلبث أن عرف بحيله في بعض الأحيان إلى الفكاهة والتطرف، وإلى الاستخفاف بما يقوله زملائه هؤلاء. وقد ارتاح بعضهم من تعليقاته الهزلية عندما ترك آرنولد كلية باليول بأكسفورد بعد تخرجه في الدراسات القديمة، لكي يصبح زبلا في كلية أوريل بنفس الجامعة. وفي حياته الدراسية توصلت صداقته بزميله الشاعر آرثر هيو كلاف، وكانا يتناقشان في كثير من المسائل الأدبية والفلسفية والسياسية، وفي أعمال توماس كارليل وإمرسون والأدب الفرنسي، والمشاكل المتعلقة بحركة أكسفورد الدينية بزعماء نيويورك. ويدل اهتمام آرنولد الشديد بهذه التيارات الفكرية على أن مظهر الاستخفاف الذي اتهمه به أصدقاؤه لم يكن إلا ستارا يخفي وراءه ما تنطوي عليه نفسه من تفكير عميق وشاعر حسنة جعلته أقرب جماعته إلى الموقف الفكري في عصره. وقد وجد آرنولد في صديقه هيو ذكاء غير عادي مزوجا بالجد والرزاقية، وهي الصفات التي تركت في آرنولد أثرا ملحوظا. وفي قصيدته بعنوان «هيريس» يتحدث آرنولد عن صديقه كلاف في صورة ذلك الشاعر الحزين الذي قاسى مثل آرنولد من القلق الفكري والروحي. وتمة إشارات عديدة في خطابات آرنولد إلى صديقه كلاف تدل على أن آرنولد كان ممجبا أشد الإعجاب بشخصيته وصلابته. وعندما ترك آرنولد كلية باليول في ١٨٤٥ لكي يسلم مدرسا للدراسات القديمة في مدرسة راجبي، نجد أن آرنولد - في أحد خطابهاته الهامة إلى كلاف - يبت شكواه من افتقاره إلى قوة الشخصية

ماتيو آرنولد

المسائل التي أثارها، واستند منه - أو هكذا اعتقد - المصدر الطبيعي» قدين والأخلاق. والملاحظ أن الأثر الذي تركه كارليل أو جورج صائد كان أثاراً ضئيلاً ما يدم فترة طويلة، وذلك على النقيض مما أحدثه الكتاب المحدثون من تأثير فعال مثل الشاعر الألماني جيته الذي استطاع أن يفهم - سيما في النصف الثاني من حياته - مشاكل الحياة الحديثة و «روح العصر». ويجدر بنا أيضاً أن نذكر أن آرنولد كان على وعي كامل بمبادئ «الهابجذات» جيتاه وهو كتاب الهندوكيين المقدس، وجعل بتدبر «الكال الخلق» كما جاء في هذا الكتاب وفي غيره من الكتب المقدسة.

وفي الفترة ما بين فبراير ١٨٤٩ وأكتوبر ١٨٥٢، أي بين صدور المجموعة الأولى والمجموعة الثانية من شعره، وقع حادثان هامان في حياة آرنولد. ويتعلق الحادث الأول بفتاة تدعى مارجريت قابلها آرنولد لأول مرة في سويسرا في سبتمبر ١٨٤٨، بينما يتعلق الحادث الثاني بزواجه في ١٨٥١. وقد بحث المدايسون علاقته بمارجريت «ابنة فرنسا»، مستندين في ذلك إلى بعض الإشارات في خطاباتاته إلى صديقه كلاف وإلى بعض قصائده المبكرة مثل «شرقة في برن» و «صورة ذكرى» و «اللقاء» وإلى قصيدة «الفراق» التي يشير فيها آرنولد إشارة خفية إلى أنها افتراقاً بسبب زلة في ماضيه الذي يختلف عن ماضيه. ولكنه يعود ويذهب في العام التالي إلى سويسرا ليقابلها. وعن هذا اللقاء الثاني يكتب خطاباً هاماً إلى صديقه يعبّر فيه عن محاولته أن يهرب من هذا الحب. وتشير قصيدة «الوداع» إلى هذا اللقاء، وإلى فنور العلاقة بينهما والفراق النهائي ممزوجاً بندمه على ذلك ثم ارتياحه في نهاية الأمر. ولا تنطوي حادثة مارجريت على أهمية كبيرة في حياة آرنولد الشعرية، غير أنها أمدته بمادة لبعض قصائده وجعلته يستبطن ذاته ويحلل نفسه باحثاً عن حياة الروح. وفي عام ١٨٥١ تزوج آرنولد من فرانسيس لوسي وايشان بعد أن قبل أن يعمل مفتشاً في التعليم الثانوي.

وإلى «الصلابة الداخلية» التي يحظى بها صديقه، ويسأله النصيح والارشاد. وقد اعترض صديقه وأخوه توم على قبوله في عام ١٨٤٧ الوظيفة التي عرضها عليه القورد لاندسون كسكرتير خاص له، لأنها لا تلائم مواهبه الشعرية والفكرية، وإن مهدت له الطريق إلى المجتمع الراقي في لندن. غير أن آرنولد منذ ذلك العام بدأ يدرك خطورة المشاكل التي تجابهه في الحياة العامة بعد أن ترك الجامعة. والجدير بالذكر أن الأحوال الاجتماعية والفكرية في إنجلترا في ذلك العصر تنظر إليها المفكرون على أنها شبيهة بأحوال اليونان في القرن الرابع قبل ميلاد المسيح، حيث بدأ يظهر المبدأ الروائي الذي اتخذه الكثيرون موقفاً من الحياة. وفي تلك الحقبة من التاريخ شهد الناس موت الدول الصغيرة، واتحلال الدين بصورته التقليدية المعروفة حينذاك، وانهايار القيم الأخلاقية التي ورثوها جيلاً بعد جيل. وفي عصر آرنولد نجد أن حركة أكسفورد جاءت رد فعل للموقف «الجديد» من الحياة والمجتمع حتى تنافس «روح العصر» والتفسيرات العلمية لظواهر الطبيعة، وكذلك مبادئ الثورة الفرنسية التي بدأت تطيح بالنظام الاجتماعي السائد. ولم يجد الناس في عصر آرنولد بديلاً كافياً عن القيم التقليدية في المجتمع والسياسة، وذلك على الرغم من التقدم المادي الذي لم تشهده البشرية قبل ذلك التاريخ. وأدرك الناس أن العلم قد عصف بالحياة الروحية التي تميز الإنسان عن الآله، بدل أن يخدم مطالب الروح والمادة في نفس الوقت.

وقد بدأ آرنولد يقرأ في هذه الفترة من حياته شعراء اليونان الذين يمتازون - على حد قوله - بسمة الأفق وعمق التجربة، والذين جابهوا حقائق الحياة حتى يفهموا مشاكل عصرهم. وقد أبدى آرنولد إعجابه بهور وسوفوكليس أكثر من غيرهما. ولم يقرأ فلسفة أفلاطون وأرسطو فحسب، ولكنه منذ عام ١٨٦٣ وقع تحت تأثير الروائيين الرومان وتأثر بهم وبأعمال سنكا وشيشرون وماركوس أوريليوس. وقد تأثر أيضاً بأعمال الأسقف بتر وإن اختلف معه في كثير من

ماليو أدنوله

١٨٤٩. فتلهم هذه القصائد يمكن تفسيرها طبقا لما يذكره أدنوله في مذكراته التي يقول في جزء منها: وإن حياة الانسان الطبيعية هي مجرد أن يحس بالمشاعر الانسانية البسيطة، وإن سوجة الشاعر هي في تأمل هذه الاحاسات والتعبير عنها تعبيرا متناسقا.

غير أن أدنوله بدأ يعتقد حوالي عام ١٨٥٢ أن الفكر يجب أن يلعب دورا أساسيا في كتابة الشعر، وأن الشعراء السابقين قد تركوا وراءهم أفضل أعمالهم الأدبية بعد أن أدركوا أهمية المحتوى الفكري. ولكن قصيدة والتدريج الشارده تدل على أنه أدرك أن إلقاء المسؤولية الفكرية على عاتق الشاعر معناه وضع عائق في سبيل الخلق الفني الأصيل الذي ينبع عادة من الاحاسيس. لذلك نجد أدنوله يصور لنا الصراع بين الفكر والملاحظة في قصيدة جديدة هي «أبيدوكليس فوق إتنا».

ويطل هذه القصيدة هو الشاعر الفيلسوف أبيدوكليس الذي عاش قبل عصر سقراط. وإل جانب البطل توجد شخصيتان هما بوسانياس، وهو شخص طيب مثقف هادئ الطباع يمكن أن نقول عنه إنه كاتم أسرار أبيدوكليس، وكاليكليس وهو موسيقار شاب يثق فيه البطل ويرتاح إليه. وإذا يقرر أبيدوكليس أن يمثل الحياة ناشدا المزلة فوق إتنا، يصاحبه بوسانياس مسافة في الصعود إلى قمة الجبل آملا أن يحصل منه على بعض أسرار، ولا سيما سر معجزة قال الناس إنه صنعها، وكذلك سر رحله من المدينة. وعزم كاليكليس كذلك على أن يقتني أثرها دون أن يراه أحدهما، فسبقها به مطلع الفجر بقليل، وهما ما زالا في طريق الصعود. وإذا يراه بوسانياس قبل أن يصل أبيدوكليس إلى الجهة التي يقصدها، يصير على ألا يظهر كاليكليس أمام البطل الفيلسوف الذي تملكته حالة نفسية كتيبة كان يقاضي منها أحيانا. ولكن بوسانياس يطلب إلى كاليكليس أن يمزق آتة الموسيقى عن يده، لعل البطل يجد بعض المتعة أو العزاء في ذلك. ويحاول بوسانياس أن يملأ تامة البطل وشغفه، فيقول إن السبب ربما يتعلق بموامل خارجية عن نفسه

هذه هي الخطوط الهامة في حياة أدنوله. وإذا نمود الآن إلى شعره نجد أنه قد بدأ اتجاها جديدا في عصره، وذلك من ناحية القالب والموضوع. وفي مطلع حياته نالت قصيدته «آلاريك في روماء جائزة راجبي» في عام ١٨٤٠، وموضوعها التناقض بين حياة التأمل وحياة العمل. ونالت قصيدته عن «كرومويل» جائزة في أكسفورد في عام ١٨٤٣، وهي تعرض لنفس الموضوع على مستوى آخر، وهو التناقض بين غبط النفس أو كبح المواقف وبين دوافع العمل الذي يتطلب الموقف البطولي. وقد نشر أدنوله أول مجموعة من قصائده في عام ١٨٤٩ باسم «التدريج الشارده»، واسمها بسونية تصور التناقض بين حياة الطبيعة الخلقة وبين حياة الآلة الحديثة. ويبدو الموضوع واضحا في أربع قصائد أخرى هي «أحد أطفال التجربة» و«الاستسلام» و«الصوت» و«سيرينوس». وفي قصيدة «الاستسلام» يتحدث أدنوله إلى أخته جين، التي يرمز لها فيها كتب بحرف «ك» لسبب غير معروف، ويكشف لنا عن اهتماماته التي تدل على أن الشاعر ليس بتلك اعتزل الحياة، وعن بصيرة حادة تنفذ إلى تجارب الآخرين وتستخلص من الحياة معنى أخلاقيا. والحكم على مثل هذه التجارب يتطلب المزلة والموضوعية: فالشاعر يحس بما يقع حوله ويمتدّن مشاعره على اشتغالها دون أن تغلفه عبلة الحياة وآلياتها. وهذا هو الهدف الذي يحدده أدنوله للشعراء والمسلمين في عصره. وإلى هذه الفترة تنتهي قصيدة أخرى نشرها أدنوله عام ١٨٥٢ بعنوان «في ذكرى مؤلف أوبرمان» تصور الصفات المثالية التي يجب أن يكون عليها الفرد وما يلقاه من مصاب في تحقيق هدفه أو بناء شخصيته. والصورة التي يرسمها أدنوله تقوم على شخصيات عدة. فهو يتحدث عن الشاعر و«دورث ريز» الانسانية الهادئة التي تتأمل وتفكر وتتبع من روح الطبيعة وهندستها، والشاعر جيت ريز الرؤيا الصادقة وقوة المثابرة في محاولة رسم إطار يحدد معنى لقروى التي تنكشف عنها الحياة. ومن الملاحظ أن الفكر لم يلعب دورا خطيرا في مجموعة قصائده علم

ماثيو آرنولد

كاليكليسي، نجد أن الأغاني الخمس التي يشدها الأخير تتميز بواقعية أقل من تلك التي تكشف عنها مناجاة أميدوكليس وزيهه. لقد جاءت هذه الأغاني نتيجة لدوافع آرنولد في الحرب من الدنيا المظلمة إلى عالم أكثر خيالا وشاعرية: إلى اليونان في عصرها الأول، أو إلى الريف حول أكسفورد، أو إلى جبال الألب. ولا شك في أن هذه نزعاً هروية تتيح قدراً من هدوء البال وراحة النفس، وهي الصفات المحببة التي يحظى بها كاليكليسي على النقيض من موقف أميدوكليس الذي يمثل الشكوك والأوهام.

ولقد قال آرنولد إن المرحلة الأولى في حياة أميدوكليس الفكرية كانت تنسم بالموسمية، إذ أنه يحاول أن يرى الأشياء كما هي في ذاتها: أن يرى هذه الأمور كما هي في بساطتها المفردة. ويعبر أميدوكليس عن نفسه بلغة تذكرنا بلغة الشاعر وديزورت: فهو ينظر بحنين وشوق إلى الماضي، إلى تلك الفترة التي كان يستطيع فيها أن يفكر دون أن يكون الفكر هو كل حياته. فالمعلل المفكر جزء من الذات الكلية، والتفكير أحد أوجه نشاطها.

وطالما كان يوسع الإنسان الاحتفاظ بالتوازن والانسجام بين العقل والقلب، بين التفكير والعاطفة، كانت ثمرة هذا هي السعادة النفسية وراحة البال. وفي المرحلة الأخيرة من حياته يخاطب أميدوكليس نفسه في يأس قائلاً: وأميدوكليس: لم تعد رجلاً حياً بعد الآن - لقد أصبح وشلة وقادة من التفكير، مجرد وعقل قلق لا يجد لنفسه مكاناً في الحياة، بعيداً عن أي نوع من الانسجام مع زملائه في حديثه الفكري، عاجزاً عن فهم طبيعتهم. وهو أيضاً بعيد عن حياة الطبيعة، لا يستطيع أن يتحد معها وقد أصبح مثقلاً على نفسه. وفي هذا نجد التناقض بين حالتين مختلفتين: الأول يلعب فيها العقل الدور الملائم له في النشاط الكلي للفرد ولا يتعدى اختصاصاته، فتجده مثل هذا الشخص متكاملًا، وفي الحالة الثانية نجد أن النشاط الفكري أو العقلي قد سيطر على جميع أوجه النشاط الحيوي

مثل نفيه عن المدينة التي عاش فيها ومتلاوة السوفسطاين الذين لا يرتاحون إليه. ويختلف كاليكليسي عن هذا الرأي، فهو يعتقد أن السبب يرجع إلى عوامل ذاتية تدور بخلد أميدوكليس نفسه وتؤرق حياته. ويؤيد هذا الرأي ما يقوله أميدوكليس ذاته عندما يتأجج نفسه قبل أن يدفع بنفسه من فوق الجبل لينهي حياته. وعندما نترك هذه المناجاة إلى الأنشودة الطويلة، نجد أن أميدوكليس، مصاحباً نفسه على آتة الموسيقى لأخر مرة، يحاول أن يقدم النصيح إلى بوسانياس ويرشده إلى الطريقة التي يستطيع بها الإنسان المغلوب على أمره أن يحقق لنفسه نوعاً من السعادة في عالم لا يكثر بوجوده. فبيداً بالحدث عن موقف الإنسان من الحياة ومن القدر وعن مصير الروح البشرية، ويحاول أن يجد في الموقف الأخلاقي من الحياة عامة بديلاً عن الموقف الميتافيزيقي. ويحاول أميدوكليس أن يملأ تامة الفرد بقوله إنه يعيش على وهم بأن الدنيا خلقت لاسعاده أو لمصلحته. وليس من الخطأ أن يشد الفرد السعادة، وإنما الخطأ في أن يعتقد أن السعادة حق طبيعي، ومن هنا يجد نفسه قلقاً لا حول له ولا قوة. فالحكمة إذن في أن يشد الإنسان السعادة في الحدود التي تسمح به ظروف حياته، وأن يكف عن لوم القدر والآلهة. وحقيقتي أنه ليس ثمة ما يدعو إلى الهبة أو الاختباط بمثل هذه الحياة التي يوصي بها أميدوكليس، إلا أن ذلك دليل ولا شك على أن آرنولد الشاعر يضع تحت تأثير روح الشك الفلسفي في عصره. ولا شك أيضاً في أن أميدوكليس نفسه لا يرضى بمثل هذه الحياة ولذلك يترك صديقه ويتسلق إتنا، فهو قد أصبح عبداً للتفكير، وهذه الميضية بدورها أدت إلى الجفاف والجذب في روحه حتى صارت حالته أشبه بالمرض الذي كان يخشاه آرنولد ويخفيه عن أصدقائه عندما كان يتخذ موقف المزمل والاستغفاف في راجبي وأكسفورد. ولكن مرض أميدوكليس هنا فناء قاتل، وانتحاره رمز لفناء الفرد عندما يعصف به التأمل الذي لا يقوم سوى على القلق. وعندما تترك أميدوكليس لحظة لكي نلقي نظرة على

ماثيو آرنولد

وأنتقها إثنان كاملا. وأراد أن يثبت صديق ما قاله فتركها إلى حجرة مجاورة لكي يعود ويكشف لها عما كانا يتحدثان عنه. وقد حدث ذلك فعلا، ودعش زبيلاه أن عرف الفقيه ما تحدثا عنه بالخرف الواحد، وطلبا إليه أن يظلمها على سر النجر هذا. فأجاب أن ما فعله قد وقع بطريق الخيال وأنه سيطر على تفكير زبيليه بل وأمل عليها ما أراده من حديث، وأضاف أنه ينوي أن يقص على العالم قصة النجر وأسراهم عندما تتم معرفته بهذه الأسرار جميعها.

وقد اعتمد آرنولد في قصيدته على هذه الأسطورة وأضاف إليها من خياله الخصب لكي يجعلها إلى عمل فني رائع. فالفقيه يتحول حول ريف أكسفورد الجميل، وفي الأماكن الموحشة التي عرف آرنولد بحبه لها وتردده عليها مع كلاف وبصحة أخيه توم وصديق آخر اسمه والروند. وقد أشار آرنولد إلى هذه القصيدة في خطاب أرسله إلى أخيه توم في ١٨٥٧ قال فيه إنه كتبها «إبقاء على ذكرى ما لنا به من تجوال في هذه الأماكن قبل أن يطورها التسيان».

ونستطيع أن نقول إن هذه القصيدة تمثل تفسيرا لآرنولد يمرض الفكر كما رأيناها مثالا في أبودوكليس. وقد حاول الفقيه ذاته هنا أن يهرب من حياة العقل، ووضع ثقته لا في الفكر الفلسفي أو المنطقي ولكن في «الحديث الفطري»، هاربا من عالم الكتب والآلات والوسائل التي يستخدمها العقل. فالمنطق يرتبط بممارسة العقل ومزاولة التفكير، أما حديث النفس فترتبط بممارسة الحدس. والذين يعملون بعقلهم فقط لا يحققون نتائج سليما، ولذا واصل الفقيه سعيه إلى تلك الرؤيا التي آمن أنه واصل إليها، وإلى الاتحاد مع ذاته بعيدا عن التوتر الذهني أو الانحلال الذي يعانيه من الآخرين.

وهنا قصيدة أخرى كتبها آرنولد لتكمل قصيدة «الفقيه الثالث»، وهي قصيدة «ثيريسيس». وهذه القصيدة مرثاة كتبها آرنولد يمني بها وفاة صديقه كلاف الذي مات عام ١٨٦١ بمدينة فلورنسا وهو في الثالثة والأربعين من عمره. وفي القصيدة نجد أن

الأخرى. وفي كثير من الأحيان يؤدي ذلك إلى اعتبار الحياة غالية من أي معنى. والذين يصلون مرحلة أبودوكليس النهائية ليسوا إلا «عبدة الفكر» كما يقول آرنولد، مثلاً أصبح صديقه الشاعر كلاف عبدا للشعور الديني. والمغالاة في أي من الاتجاهين تحول دون نظرنا إلى الحياة نظرة متكاملة شاملة.

ويجدر بالذكر أن آرنولد قد منع هذه القصيدة من النشر لمدة خمسة عشر عاما، ولكنه نشرها مرة أخرى في عام ١٨٦٧ بعد أن أبدى الشاعر روبرت براوننج إعجابه الشديد بها. وأهمية القصيدة ليست في أنها عمل فني مقدر وضخم فحسب، ولكن في أنها تشير أيضا إلى قصائد أخرى تقوم بنفس هذه المحاولة للجمع بين الأضداد وحل التناقض عندما يتخذ الإنسان موقفا سليما من الحياة. ومن أمثلة هذه القصائد قصيدة «الفقيه الثالث» التي يمتزجها النقاد أهم قصيدة ظهرت في عام ١٨٥٣. ويرجع ميلاد هذه القصيدة إلى فترة في كتاب قديم وضعه جيفري جلانفيل في عام ١٦٦١ عن مقدرة بعض الأفراد على السيطرة على تفكير الآخرين وتوجيه سلوكهم عن طريق قوة الخيال. وقصة الفقيه الثالث هي، كما وردت في هذه الأسطورة، قصة شاب أثبت كفاءة علمية عظيمة ولكنه لم يلق مساعدة من الآخرين، فاضطر إلى أن يتخلى عن دراسته في الجامعة ليواجه الحياة سيرا وراء الرزق. وفي أثناء تجواله قابل جماعة من النجر المتجولين، فانضم إليهم، ونال تقديرهم وصفهم، فأطمئنا على سر حياتهم حتى قال بعض الناس فيها بعد إنه تفوق على كثير منهم في ممارسة فنونهم التي تعلمها منهم. وبعد مضي فترة غير قصيرة، رآه زبيلان من زملاء الدراسة أثناء تجواله مع جماعة النجر، فأصابتهما الدهشة. وإذا أراد أن يشرح لها موقفه، اختل بها في فتق منزو حتى يتحدث ثلاثتهم على انفراد بعيدا عن النجر. وقال الفقيه لزبيليه إن النجر ليسوا أفاتين محتالين كما هو شائع عنهم، وإنما هم قوم قد أدركوا سر الحياة واستطاعوا أن يصنعوا المجائب بقوة الخيال. وأفهمها أنه قد تلم حرقهم

هائيو آرنولد

القصيدة صورة لأحد الأدرة وحياة من يعيشون فيه، الذين يصفهم بلغة تدل على العطف والفهم من جانبه رغم قوله: «إني لا أحدث كصديق لهم أو كطفل من أطفالهم». وإلى جانب هذا رسم آرنولد صورة العالم الحديث، فتجده أيضا يدي رضاء عن التقدم الذي حققه العصر الحديث في الاكتشاف العلمي ووسائل النقل والمواصلات وتيسير حياة الإنسان. غير أنه يقول بطريق الإشارة الخفية إنه بعيد عن مثل هذه الحياة. وتتساءل هنا عما إذا كان الشاعر يحاول أن يجد طريقا وسطا بين حياة الراهب في الدير وبين حياة العلم الحديث. ونستطيع أن نقول إن موقف آرنولد في هذه القصيدة موقف نسبي من الناحية الفكرية لا يرتاح إليه آرنولد الذي اتخذ معيار «النزاهة» كعلق يستخدمه في الحكم على الأمور. وتكتشف القصيدة عن حقيقة أخرى وهي أن الطريقة الموضوعية التي يستخدمها الإنسان المعاصر لعرض الأفكار التي تتراعى له لا تتلاءم مع ما يوصي به آرنولد من مثل عليا تحدد مقومات الشخصية، مثل الوفاء والاعتزاز بالنفس والرؤية الباطنية والراحة الداخلية وضبط النفس والازتران. ولم يستطع آرنولد أن يجد حلا يرتاح إليه إزاء مشكلة ما إذا كان على الشاعر أن يكون واعيا بأفكار محددة أو موقف فلسفي معروف.

وتأخذ هذه المشكلة صورة أوضح عندما نناقش العمل التالي الذي كتبته آرنولد، وهو مسرحية «ميروبي» التي تعتمد اعتيادا كبيرا على الشكل أو القالب. ويقول آرنولد في المقدمة إنه أراد أن يلفت نظر معاصريه إلى أهمية البناء في الشعر، وهي الأهمية التي أبرزها الشعراء الكلاسيكيون. وتمتاز هذه المسرحية بالبناء العضوي المتكامل وبروح الموضوعية أو النزاهة التي سبقت الإشارة إليها، والتي تبرز أهميتها في عملية العرض الفني الموضوع. وتتصارع في هذه المسرحية قوى الخير والشر متشكلة في كريفونتينس وزوجته ميروبي وابنة آيتوس من ناحية، وقوى الشر ممثلة في بوليفونتينس من ناحية أخرى. والدور التقليدي الذي يلعبه بوليفونتينس شبيه بالدور الذي

شخصية «ثيريسيس» رمز إلى كلاف، بينما رمز كورديون إلى آرنولد نفسه. وهذه الأسما اقتبسها آرنولد من إحدى قصائمه فرجيل الريفية حيث نجد أن هاتين الشخصيتين تتباريان في دور غنائي جميل. ونلاحظ كذلك أن آرنولد لا يستلم كلية لمشاعره الحزينة وهو يرثي لموت صديقه، وإنما يعود إلى الماضي عندما كانت الصداقة بينهما صداقة وطيدة، وعندما كان كلاف، مثل آرنولد نفسه، يؤمن رغم الشكوك والصراع النفسي بالخير وحب الحقيقة لذاتها وحب الإنسانية. وقد قال آرنولد عن هذه القصيدة إنها «هادئة ولكنها صلبة وصادقة». ومن الجدير بالذكر أن آرنولد يلجأ إلى التراث القديم لكي يمتق تجربته الذاتية في علاقتها بمشاكل عصره. فهو يلجأ إلى عصر الأسطورة ليعبر عن علاقات معقدة، كما في قصيدة «سحراب ورسم» التي تدور حول قصة صراع بين أب وابنه، يقتل فيها الأب ابنه في إحدى المبارزات دون أن يدري. وقد وجدت هذه الأسطورة في عدة صور، ولكن القالب أن آرنولد رجع إليها كما وردت في «تاريخ الفرس» لسيرون مالكوم. ومهما يكن الأمر، فقد عالج آرنولد هذه الأسطورة معالجة شريفة مليئة بالأحداث التي تثير فينا والمطف والخوف». ويرى بعض النقاد أن المنصر الأسطوري قناع يحجب العاطفة الذاتية التي أحسها آرنولد فعلا وبلورها في تفاصيل عديدة، وعند الفحص الدقيق نجدها كاسنة وراء الصور التي رسمها، فهي تمثل العلاقات التي لا تقوم على الفهم المشترك - كما تحدث في حالتها القصوى بين الأب والابن. وقد ذهب بعض النقاد إلى أن هذه القصيدة تمثل من الناحية النفسية الصراع بين آرنولد وسلطة والده - الذي كان قد مات قبل كتابة القصيدة بمس سنوات. وينتهي علينا ونحن نتناول شعر آرنولد أن نشير إلى قصيدة كتبها في عام ١٨٥٥ بعنوان «مقرات من الدير العظيم»، وهي تتناول ما يطلق عليه آرنولد «النزاهة» أو الموضوعية أو الاستعداد للزينة (اللاشخصي) للحكم على الأمور، كما تتناول مكانة العقل في مجموع النشاط الكلي في الفرد. ورسم

ماتيو آرنولد

قد يوضح لنا اتجاهه الشعري. ولقد قال بعض النقاد إن آرنولد الناقده قد ولد بعد أن ساءت ملكة الشعر عنده. ولكننا لاحظنا أن آرنولد كان ناقدا من البداية، إذ كان على وعي تام بمشاكل عصره. على أنه كرس مرحلة طويلة من حياته لشرح نظريته في النقد الأدبي والدور الذي يقوم به الأدب في المجتمع، بحيث لا يمكن إغفال هذه الناحية في أية دراسة عنه.

يمتد آرنولد أن النقد الأدبي يقوم بوظيفة اجتماعية بالمعنى الواسع. ولكنه في بعض الأحيان كان يرى أن الأدب وسيلة اجتماعية تتفاعل مع العوامل الاجتماعية الأخرى، مما أدى به إلى الخروج من ميدان النقد الأدبي إلى النقد الاجتماعي. فإذا كان الإنتاج الأدبي يمتد على التيارات الفكرية والثقافية السائدة في المجتمع في عصر من العصور، فإن وظيفة النقد إبداعية بمعنى أنه يؤدي إلى خلق وتيار من الأفكار الجديدة الحقيقية حول أي موضوع ذي أهمية عامة دون التأثير بالاعتبارات الاجتماعية أو العملية. ويقول آرنولد إن الشاعر يستمد مادته عادة من المجتمع، ولكنه يشترط شرطين أساسيين للإنتاج الأدبي العظيم، فيقول في الجزء الأول من «مقالات في النقد» إنه يجب أن يتوفر للعامل الأدبي الجو، أي يجب أن يجد الأديب نفسه وسط تيار من الأفكار حتى يمكن أن ينطلق بحرية. وليس من السهل أن يتوفر هذا التيار الفكري، ولذا نجد أن العصور المختلفة العظيمة نادرة في الأدب. ولتحقيق إنتاج أدبي عظيم يجب أن تكون هناك قوتان تتعادلان تعادلا كاملا: قوة الرجل وقوة العصر، ووجود الفنان وحده لا يكفي بدون العصر.

ويربط آرنولد بين النقد وبين الثقافة التي تستهدف «دراسة الكمال الإنساني والروسي والاقبال عليها بحب وكثف». فالثقافة تعمل على توسيع مدارك الفرد المادي وآفاقه الروحية والذهنية فلا يحكم على الأمور من خلال ذاته الضيقة. ويشترك النقد أيضا في تدعيم هذا الاتجاه إلى الموضوعية أو النزاهة،

يقوم به كلودديوس في مسرحية «هاملت». فقد قام بوليغونيس بقتل كريستوفيس و تزوج أرملة ميروبي. وهو ينوي إبعاد آيتوس ابن كريستوفيس عن السلطة حتى يرتاح من متاعبه. ولكننا نشعر أن آرنولد - عن طريق مهارته في عملية العرض - يجعلنا نعطف على بوليغونيس بالرغم من الجريمة التي ارتكبها. فهو قد أقبل على قتل كريستوفيس لأن الأحوال داخل الدولة كانت تتطلب مثل هذا العمل. وهو يتزوج ميروبي ليس بدافع الحب أو الشهوة وإنما لاعتبارات موضوعية تتعلق بالوضع الملكي. ويكشف سلوكه كذلك على أنه لم يرد في الحقيقة أن يلحق ضررا بآيتوس، وإنما أراد أن يجعله وريثا لعرش عندما تسح الظروف بذلك. وفي نهاية المسرحية نجده يتحدث عن شيخوخته ويطلب من الآخرين يد المساعدة حتى يؤدي واجبه نحو الدولة بكفاءة وإخلاص. ونلاحظ أن ميروبي، في الأجزاء الأخيرة من المسرحية، تنفي عليه لاستعداده أن يكفر عن الماضي وأن يخدم الدولة ويخلص لها. وعندما يموت، تلقى ميروبي كلمة رائعة على جثمانه، وتذكر العمل السليم الوحيد الذي أثناء والذي يتفاد أمام فضائله السياسية والأخلاقية الأخرى، وتعرف بعد مضي عشرين عاما من حياتها معه أنها لم تجد في بوليغونيس شخصا شريرا كما قد يتبادر إلى الأذهان. وهذا الموقف الذي اتخذته ميروبي يحمل القارئ يتردد في أن ينحاز إلى جانب دون الآخر. ومعنى هذا أن آرنولد نظر إلى هذا الموضوع من عدة زوايا لا نستطيع أن نجزم أن إحداها أفضل أو أسوأ من الأخرى - وإن كان ذلك لا يتفق عادة مع تركيز الماطقة التي تمتد عليها المسألة. ولعل الذي دفع آرنولد إلى عرض الموقف في مثل هذا الامطار مبدأ النزاهة الذي تمادى في تطبيقه هنا إلى أن أصبحت أحداث المسرحية غير كافية لاثارة والطف وانغوف، وهي المشاعر التي تحدث عنها أرسطو في حديثه عن المسألة.

وننتقل الآن إلى مناقشة مبادئ النقد الأدبي عند آرنولد، بعد أن عرضنا لبعض قصائده بما

مانيو آرنولد

في الرجوع إلى الأصول الاجتماعية بتطبيق معادلة آرنولد عن «الرجل والمصر» التي سبقت الإشارة إليها. ومن الانصاف أن نذكر أن آرنولد لم يقصد تطبيق هذه المعادلة بشكل ميكانيكي، إذ إن مثل هذه النظرة الآلية إلى الأدب مستمدة من التغيرات المادية لتاريخ منذ أوائل هذا القرن. ولا شك في أننا نستطيع أن نستخلص الأفكار التي يتضمنها العمل الأدبي لكي نخضعها لتجارب العلمية كما يحدث في معامل الكيمياء أو أبحاث علم الاجتماع أو علم النفس. ولكننا في هذه الحالة نؤدي عملاً لا يتعلق بالنقد الأدبي.

وقد حاول آرنولد في أحيان أخرى أن يطبق معياراً آخر هو سيرة الفنان لكي يوضح العلاقة بين الرجل والمصر. ويطبق آرنولد هذا المقياس على الشاعر وديزورث، فيقول إن شعره ينقل إلينا تجارب الحياة التي مر بها الشاعر، ونحن نستطيع أن ندرك هذه التجارب ونفهمها كما كانت قبل إحالتها إلى أعمال فنية. ومعنى هذا أن الشعر يؤدي وظيفة كأداة لنقل المعرفة أو التهديب من شخصية القارئ. ويحدد آرنولد هذه الوظيفة بقوله إن الأفكار الأخلاقية تتخذ الشكل الذي يريده الشاعر طبقاً لقوانين «الجمال الشرعي» و «الحقيقة الشرعية»، ولكن الأفكار الأخلاقية تبرز إلى المقدمة كميّار نستخدمه لحكم على نجاح العمل الفني أو فشله. ويجدزنا آرنولد أنه لا يقصد بالأفكار الأخلاقية المعنى الضيق التقليدي الذي يقصده والمتحدثون، وإنما يعني الأفكار الأخلاقية التي تحتاز عن غيرها بما لها من أثر حيد على الحياة. وهو يقول إننا قد نجد متعة في الشعر الذي يثور على الأخلاق، ولكنه يستكر بشدة مثل هذا الشعر لأن المحتوى الأخلاقي أو غير الأخلاقي في هذه الحالة هو ثورة على الحياة نفسها. فهو يقول: «إن الشعر الذي يثور على الأفكار الأخلاقية هو شعر يثور على الحياة. والشعر الذي لا يبالي بالأفكار الأخلاقية لا يبالي بالحياة». وبمعنى آخر فإن آرنولد يجد معياراً آخر في النقد الأدبي عندما يشير إلى أن القصيدة أو

على أنه لا ينبغي على الناقد أن يخضع للاعتبارات السياسية والاجتماعية وغيرها لأن هذه تضع حائلاً بينه وبين الموضوعية التي يشهدها آرنولد. وليست هذه هي القضية كلها. فالشاعر كما يراه آرنولد يجب أن يصور في أعماله الفنية ما يطلق عليه «الروح الحديثة»، وهي التي ترتبط بالتيار الفكري الرئيسي في أية فترة أو حركة أدبية، ووظيفة النقد هنا هي عزل التيارات الثانوية الأخرى. ويقول آرنولد إن الروح الحديثة بدأت تنفرد أوروبا منذ القرن الثامن عشر، وهي تتعارض مع النظام الاجتماعي القديم الذي تبلورت صورته من القرن الحادي عشر إلى السابع عشر. ولم يكن ثمة نوع من المسارية أو التوافق بين النظامين، فالحياة الحديثة قد أبقت على بعض التقاليد والمعادن والقيم التي ورثتها عن الماضي والتي لا تتلاءم مع الروح الحديثة. ويقول آرنولد إننا نستطيع أن نجد بدلاً عما زال من معتقدات أو قيم كانت تشجع مطالب العاطفة في الطبيعة البشرية. ويستشهد آرنولد بقول شيلر إن وظيفة الفن هي أن يوسي بالسعادة إلى الناس وأن ييث النقطة والبهجة في قلوبهم.

ومن الممكن أن نرجع آراء آرنولد في هذا الصدد إلى عوامل كثيرة نذكر على سبيل المثال تفسيره لبعض ما ورد في نظرية أرسطو عن الشعر. فقد اعتقد آرنولد أن أرسطو يؤكد أهمية المضمون أو الموضوع أكثر من أهمية القالب أو الشكل. ويلعب ما يطلق عليه آرنولد «الموضوع المناسب» دوراً جوهرياً في الخلق الفني وفي نجاح العمل الفني نفسه. وقد كان هذا الفصل التنسيقي بين الشكل والمضمون مظهراً من مظاهر نظرية النقد في العصر الفيكتوري. ويقول آرنولد إن الشعراء الكلاسيكيين وجهوا عنايتهم إلى أهمية المحتوى أو الموضوع. ومن هنا نتضح فكرته بأن الأفكار الجديدة تؤثر في الخلق الفني بمعنى آلي وحتمي، يحملنا ننظر إلى العمل الفني على أنه نتاج مباشر لفترة معينة في التاريخ بحيث لا يتعدى ما ورد في هذه الفترة من أفكار محددة أو عوامل مادية معروفة. وبالتالي نجد أن الناقد يحصر وظيفة النقدية

هاليو آرنولد

الله العقلي، التي استخدمها إليوت في تفسيره الموضوعية عند آرنولد. ولكي يدمج آرنولد هذا الاتجاه الموضوعي في التفوق الفني نجده يستنكر المييار والتاريخي، والمييار والشخصي، لأن كلا منهما يحول دون الوصول إلى المرحلة الكلاسيكية في الأدب التي كان يشدها، وبدون الموضوعية أو النزاهة يقف التفوق الفني عند المرحلة التأثرية التي تصدر عن العاطفة الشخصية وحدها. والفرق بين المرحلتين كالفرق بين حب الله العقلي عند سبينوزا والحب المسيحي، أي أنه الفرق بين المعرفة وبين التأثر.

ومعرفة الشيء في هذا السياق تتطلب ممارسة قوة التفكير الذي يمتد إلى مرحلة التأثر العاطفي. ويقول آرنولد في موضع آخر إنه من الخير أن نقرأ عملاً أدبياً وأما بدل أن نقرأ عنه أو عن العالم الذي نبع منه هذا العمل. ويرى آرنولد أن تطلب السلطة الموضوعية على الفردية في النقد يمكن أن يتم عن طريق إنشاء أكاديمية لتدعيم الأسس السلبية التي يستمد منها

النقاد - بما يجدونه مشتركاً في تجاربهم الفنية وفي تفوقهم الأدبي - المعايير الصحيحة التي تكون الرأي الأدبي العام. ويستطيع الفنان والنقاد على السواء أن يستفيدا من هذا الرأي العام الأدبي، وبذلك يمكن أن يؤدي النقد الأدبي الوظيفة الاجتماعية للاتفاقية، وأن يقضي على القوضى الأدبية والثاقفية. ويقول آرنولد إن شيشرون كان يعتقد أن في الطبيعة البشرية عنصر غير يساعدنا على ضبط النفس وعدم التحرر كلية من أية قيود، وهذه الصفة هي التي تميز الإنسان عن الحيوان، وإن كان ذلك لا يعني أن في الطبيعة البشرية لا توجد عناصر أخرى تناقض عنصر الخير. ولو اتبع الناقد هذه النزعة الدنيئة دون أي ضابط، فإن معنى ذلك أنه لا يخرج من هذا التطلق الضيق مكتفياً بنزواته الفردية وأهوائه الشخصية، وهذا من شأنه أن يزيد القوضى في المجتمع.

إلا أن آرنولد قد أغفل كثيراً من العوامل المسؤولة عن البناء في الشعر الرومانتيكي، وذلك على الرغم من أن نظريته النقد الأدبي عند

العمل الفني بصفة عامة يحتوي على مضمون أخلاقي محدد يمكن استخلاصه من سياق القصيدة، وذلك على الرغم من الوحدة الموضوعية الشاملة التي يجب أن يكون عليها. ويتفق هذا المييار مع ما قاله آرنولد من أن الأدب عامة هو نقد الحياة.

ويشرح آرنولد مبدأ نقد الحياة في مقاله عن الفنان الفرنسي جوير الذي نشره في عام ١٨٦٥. فقد أبان أن الإنتاج الأدبي الذي تركه كبار المبالغة، أمثال شكسبير ودانت وهور، لا يكون محدوداً بالمصر الذي عاشوا فيه لأن أعمالهم الفنية نقد الحياة بوجه عام.

وقد علق الناقد جورج سانتسبري على هذا المبدأ فقال إن عبارة «نقد الحياة» لا تشير إلى مدلول محدد لأن الأدب كله نقد للحياة بمعنى من المعاني، وهو أيضاً تطبيق للأفكار على الحياة. ويرى كلانت بروكس أن نقد الحياة يقوم على ما أطلق عليه آرنولد وأصل مراحل الجدة، أي أن الشاعر والمفكر لا بد وأن يكون جاداً في عرضه للتجربة الفنية، ولا ينبغي أن تكون الملاحظة الأدبية مسألة لغو أو عث أو ثقافة وإنما يجب أن تقوم على الجهد والقرانة، وهو أمر لا يتألق إلا من والاخلاص المطلق.

وقد أشار كبار الدارسين إلى أن مبادئ النقد الأدبي عند آرنولد قد أثرت في النقد الحديث في عصرنا تأثيراً كبيراً. وفي هذا الصدد يذهب البعض إلى أن اتجاه ت. س. إليوت النقدي هو امتداد لمدرسة

آرنولد في النقد، بينما يرى آخرون أن إليوت قد تأثر بالنقد الأدبي الذي بدأه آرنولد وكذلك بعض ما جاء به من أفكار في الميادين الفكرية

الأخرى. ويشير إليوت في إحدى مقالاته إلى أن الموضوعية التي طالب بها آرنولد في النقد الأدبي تنهي إلى أن التفوق السليم يستبد حواراً العاطفة الشخصية أو الذاتية حتى نستطيع أن نرى الشيء في ذاته ولذاته. ولا يمكن ذلك إلا إذا كان التفوق

مصحوباً بمجهود عقلي إلى جانب النشاط العاطفي. وهذا المجهود الفكري يقودنا إلى مرحلة من التأمل شبيهة بما أطلق عليه الفيلسوف سبينوزا عبارة «حب

ماثيو أدنولد

أهلوا المعنى الشعري، وركزوا اهتمامهم فيها يستطيعون استخلاصه من أفكار منفصلة مجردة.

ولعل فيها سبق من مناقشة لأراء أدنولد في النقد الأدبي إيضاح لمكانته في الفكر الأدبي المعاصر وأثره على الاتجاهات الحديثة. والجدير بالذكر أن دفاعه عن الأدب الذي ورد في مقاله بعنوان «الأدب والعلم وعن الثقافة في «الثقافة والقوض»، لم يحظا من الدارسين بالناية اللائقة بهما، رغم أن كثيرا مما جاء به أدنولد هنا قد أصبح مسؤولا عن مدرسة النقد الانساني التي ظهرت في الولايات المتحدة. وقد كتب أدنولد مقاله عن «الأدب والعلم» بعد أن تمرست الدراسات الانسانية والأدب لمجموع العلماء بقيادة هكسلي. وقد تحدث أدنولد عن وظيفة الفن في المجتمع بما يوسي بفكرة التكامل الاجتماعي في هذا العصر. ويقول أدنولد إن «نقد الحياة لا يعني عزل الفنان عن الحياة التي نشأت فيها الأعمال الأدبية، وإنما يجب أن تأخذ في اعتبارنا المجتمع الذي عاش فيه الفنان والثقافة التي تأثر بها والقيم التي عاش في ظلها. وقد جاء هذا التعبير في سياق رد أدنولد على العلماء الذين رأوا أن الثقافة يجب أن تقوم على أساس علمي صرف، واعتراض أدنولد بقوله إن العلم لا يمكن أن يسلط تفسيراً كاملاً أو سليماً للطبيعة البشرية بما تنطوي عليه من عناصر مختلفة مثل غريزة الجمال وغريزة السلوك - على سبيل المثال لا الحصر. والثقافة هي دراسة التراث الماضي والكمال الانساني، وهي التي تشبع مطالب الطبيعة البشرية، وإن تكون النتائج التي يصل إليها العلم ذات قيمة إلا إذا كانت هذه النتائج مرتبطة باحتياجات الطبيعة البشرية بكليتها. ويضيف أدنولد أن الثقافة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدة قوى إنسانية مثل قوة الجمال والمعرفة والتفكير والحياة الاجتماعية والسلوك الاجتماعي، وهي التي تساهم في تنمية الحضارة. ولن يكون التقدم المادي نافعا إلا إذا صحبه تقدم من نوع آخر يشهد طابعه من غريزة الانسان وطبيعته، ومن أهم مظاهرها - على سبيل المثال - حب الحرية والمساواة. وليست مهمة الثقافة

الرومانتيكيين تنفق في بعض مظاهرها الجهرية مع المبادئ التقليدية المعروفة عن بناء الشعر - كما في نظرية كولريدج مثلا عن الخيال، وهي النظرية التي يعتبرها نقاد اليوم مسؤولة عن كثير مما نجده في نظرية النقد الأدبي عامة والنقد والجديدة خاصة في القرن العشرين. كما أشار وديزورث إشارة صريحة إلى أنه يعتقد في صحة ما ورد في نظرية المحاكاة عند أرسطو. إلا أن التناقض في موقف نقاد العصر الرومانتيكي من قضية الشعر دفع أدنولد إلى تأكيد أهمية نظريات النقد عند القدماء عن «بناء الشعر، وعن حديثهم عن الكل لا عن الجزء، وعن الوحدة لا عن المحتوى، وعن التعبير المتكامل لا عن التعبير الزخرفي. وقد أضاف أدنولد أن الشعر ليس تميراً ذاتياً وإنما هو «الوجدان الدائم»، أي المواقف التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، وهو «المشاعر الانسانية»، أي تلك والمشاعر الأولية التي توجد بصفة دائمة في الجنس البشري مستقلة عن الزمن».

وفي صدد التفريق بين التجارب الفنية والتجارب الأخرى في الحياة أو العلم مثلا، يقول أدنولد إن تفسيرات العلم لا توصي إلينا بمثل الاحساس الدقيق الذي يمتاز به العمل الفني، والذي نلسه في الصورة الفنية المتكاملة. ونحن لا نستطيع أن نتجاوب مع هذه التفسيرات بكياننا الكلي، ونستطيع أن نستخلص هذه النتيجة وهي أن وظيفة الفن نفسية تكاملية. ولقد وجد هذا القول تأييدا كاملا من جانب النقاد وتشارلز الذي يرجع أهمية الشعر، كما فعل أدنولد، إلى احتياجات الطبيعة البشرية. فإذا كان كولريدج يرى في الشعر الجيد اندماج الذات والموضوع ضمن عوامل أخرى عديدة، فإن أدنولد يرى ذلك «السحر الفطري» و«اللمع الأخلاقي»، أي اندماج العالم الخارجي كالطبيعة أو تجربة الحياة، مع العالم الداخلي للفنان بما يقوم عليه من اعتبارات أخلاقية وروحية. ولا يعني أدنولد باللمع الأخلاقي أفكارا مجردة أو هدفا مباشرا، ووجه لوبا شديدا إلى معاصريه من النقاد الذين

ماثيو آرنولد

الدنيا. وهو يعتبر أن رجال الثقافة هم رسل المساواة، وهم مسؤولون عن نقل المعرفة في أفضل صورها إلى جميع أفراد المجتمع في قالب إنساني، بحيث تؤدي الثقافة مهنتها خارج نطاق جماعة المثقفين. وقد سمنا في هذا المقال ما أبرزه آرنولد من علاقة وطيدة بين الثقافة والأدب. وقد كان لهذه العلاقة التي تحدث عنها بصدد التأثير الأخلاقي والاجتماعي أثر واضح في مدرسة النقد الانساني في الولايات المتحدة التي تتميز امتدادا لتقاليد الفكرية والأدبية التي أرساها آرنولد. وأكد زعماء هذه المدرسة الأدبية أن النقد الانساني جاء رد فعل للحركة الرومانتيكية. وقد أبان رائد هذه المدرسة إرنست بايث أهمية ما أطلق عليه اسم «القضايا الأخلاقية الداخلية»، وهو يمثل صفة أخلاقية تميز الإنسان عن غيره من الكائنات الطبيعية التي تمشي على الفريزة أو الفطرة أو الاحساسات الأولية. ويرجع هجوم بايث على المذهب الرومانتيكي إلى اعتقاده بأن هذا المذهب يحمل «أخلاق الأخلاق» الذي تمارس مطالبه مع المبادئ الرومانتيكية. ويفقد الجهاد في رأيه أسمى معانيه إذا وجد مستقلا عن الأخلاق، بل إنه يرى أن مشكلة الجهاد هي مشكلة الأخلاق، ويشير إلى مبدأ آرنولد عن الذات العليا والذات الدنيا، ويستمد القيم الأخلاقية في الأدب من الذات العليا ومن «أخلاق الأخلاق» الذي يمثل على تدعيم المذهب الكلاسيكي في الأدب، وهو المذهب الذي يؤكده بايث وغيره من أتباع النقد الانساني بما يتضمنه من قيم معروفة، مثل الاعتدال وضبط النفس والاحتكام بالقالب المعنوي باعتباره الإطار الذي يساعد في تنظيم ما يحده الفنان من فوضى في تجارب الحياة. وإذا كان الدارسون في عصرنا قد تجاهلوا هذه الصلة وهذا التأثير، فإن واجبنا هو أن نقوم بدراسة شاملة للآثر الذي تركه آرنولد على النقد المعاصر ومدرسة النقد الانساني حتى نرد له بعض هذا الدين.

محصورة في تحصيل المعرفة المجردة، ولكنها تنضج في «الزمنة الاجتماعية والأخلاقية إلى عمل الخير». ويعبر آرنولد في «الثقافة والفوضى» عن هذه الاعتبارات وهو ينكر أن أية طبقة اجتماعية، سواء الطبقة الأرستقراطية أو المتوسطة أو العاملة، يمكن أن تمثل الصوت الحقيقي للثقافة. والواقع أنه يسخر من جميع هذه الطبقات ويرى أن أفضل مركز للسلطة في الحياة الحديثة هي الدولة، وهي الأداة التي تمثل الصوت الحقيقي للثقافة دون انحياز إلى طبقة دون الأخرى. ومن ثم تنضج الحاجة في الدولة إلى مزيد من التخطيط الأساسي والتنوير السليم، وإلى توفير التعليم العام الذي تشرف عليه الدولة لعامة الناس والطبقات المتوسطة التي لا تتفوق الثقافة عادة لضيق أوقافها الفكرية. والثقافة في رأي آرنولد ليست وفقا على أقلية محدودة وإنما هي صديق المساواة، وبذلك يعتقد أن توفير المدارس الثانوية تحت إشراف الدولة مسألة حيوية وعصا للطبقات المتوسطة والدنيا، لأن هذه هي عصب الدولة وهي السبيل الوحيد لتحسين الأخلاق. وفي هذا يقول إن «القضايا الخلقية» هي التي تتحكم في ازدهار الدول وانحلالها. فنحن نرى إذن أن آرنولد ينظر نظرة شاملة إلى الثقافة التي يعتقد أنها تستهدف في نهاية الأمر أن «تترك العالم أسد وأفضل مما وجدناه»، وبذلك وتسود المجتمع لإرادة الله - وذلك من طريق التجربة البشرية في جميع أوجه نشاطها: في الفن والشر والطمع والفلسفة والتاريخ. وسنرى هذا أن العلم وحده لا يكفي لتحقيق المثل العليا في الحضارة التي يراها آرنولد، في هذه المرحلة من مراحل تطورها، آلية جامدة لا تتفق مع مثله الأعلى من الكمال الانساني. ولذلك يرى أن حل رجال الثقافة واجب اجتماعي هام يدعوهم إلى أن يضعوا أفضل المعرفة في قالب إنساني، حتى يدرك أفراد المجتمع الفرق الشاسع بين ما يطلق عليه آرنولد «الذات العليا» و«الذات

عبد الوهاب البياتي

إلى جواد سليم

(١)

النار في الرماد*
والموت في بغداد
ونشوة اللون وحزن الصمت والأبعاد
والقلق اللاهث والحسى التي تقصف في ربيعها الأوراد
تُشعلُ في الخطوط والألوان والسواد
حرائق الليل التي لا تنطفئ،
حرائق الأعياد
كانت ربيعاً أسوداً،
طفولة ضائعة الميلاد
لم تُطق الرقاد
توهجت عبر جدار المستحيل،
وغد الحصاد
من أطفأ الشموع؟
من مزق في سكة القواد؟
من خبأ البذور في الصقيع؟

والدموعَ في قبة الحداد؟
الشاهد القابع في الظل،
تدلى رأسه
وماد.

(٢)

النهرُ
نهرُ الموت ضلّ دربه،
وأبتلعته ظلمة الغاباتُ
الشمسُ
شمس الليل عبر حائط الأموات
تُشرق في الواحات،
واللوحاتُ
يا نخلة صامدة في غمرة المساة
والملح والعقنم الذي يصنع في صحرائنا العاهات
يا ساحل الآهات
الشاهد القابع في الظل،
تدلى رأسه
ومات.

(٣)

الموتُ في الميلاد،
والخریف في الربيع
والماء في السراب،
والبذور في الصقيع

(٤)

الكلمات نزت دماً على الكتاب
توهجت وانطفأت
وغاب
حضورها - الكلمات مظهرُ العذاب
تكلمت
وأنت في الضباب
تفتح للشمس طريقاً
تفتح الأبواب:
«يا اخوتي ! ادخلوا
قيصُ الليل مبتل ، ويا أحباب
حرائقُ الشباب في زماننا البخيل هذا،
تصنع العُجاب.»



نظرية إليوت في النقد

يقول ت. س. إليوت في كتابه الأخير «عن الشعر والشعراء» إن الأعمال النقدية التي قام بها إنما دفعه إليها ميله الشخصي إلى بعض الكتاب والشعراء. وعرضي فيقول إنه لم يكن يقصد بها أن يكون ناقدًا وإنه لم يكن يتصور أنه سيُعتبر مؤسس المدرسة الحديثة في النقد. ويعزو بعض النقاد نظريات إليوت في النقد وكتاباته النقدية إلى رغبة منه في الدفاع عن شعره والتمهيد له ولغيره من كتاب الشعر الحديث لدى جمهور القراء.

وقد يكون كل هذا صحيحًا، ولكن مما لا شك فيه أن إليوت قد أثر بنظرياته النقدية في اتجاه النقد والأدب في العصر الحديث كما لم يفعل أحد غيره، حتى أن الناقد المعاصر ف. ر. ليفيز يقول إن كل كاتب أو ناقد معاصر يكتب ونظرية إليوت في التقاليد الفنية جزء لا يتجزأ من كيانه. وقد لا تكون نظرية التقاليد هذه وغيرها من نظريات إليوت جديدة كل الجدة، فمن الجائز أن إليوت قد استعارها أو استعار بعضها ممن سبقه من النقاد والشعراء. وقد نجد في صوت إليوت أصداً لأصوات أخرى مثل صوت ريتشاردز أو آرنولد أو كروتشي أو كولريدج أو كيتس أو حتى إدموند آلن بو، ولكن مما لا شك فيه أن صوت إليوت هو الصوت الفاصل — إن جاز هذا التعبير — الذي عندما انطلق في عام ١٩١٩ أدركنا — أو بدأنا ندرك في وضوح — أن مرحلة في تاريخ الأدب قد انتهت وأن مرحلة أخرى قد بدأت بالفعل.

وقد لا يكون من الجائز أن نقول إن إليوت هو الذي أعطانا الكلاسيكية الجديدة التي نعيش فيها اليوم، لأن العوامل التي أدت إلى وجودها أكثر من أن نحصى. ولكن مما لا شك فيه أن إليوت هو صوت العصر. فهو لم يعبر فقط عن سمات العصر كما لم يعبر عنها غيره من الكتاب، ولكنه أيضاً قد ساعد على خلق وتعميق وعينا بالفواصل التي تفرق بشكل لا يقبل الشك بين الرومانسية، التي ظلت سائدة حتى بعد قيام آرنولد في أواخر القرن الماضي وكروتشي في أوائل القرن الحالي، وبين الكلاسيكية الجديدة.

نظرية إليوت في النقد

فعندما كتب إليوت مقاله المعروف «التقاليد والموهبة الفردية» في عام ١٩١٩، كانت هذه هي المحاولة الجدية الأولى في هدم المفهوم الرئيسي للأدب عند المدرسة الرومانسية وهو المفهوم الذي يقوم على أن الأدب تعبير. والشطر الأول من هذه الفكرة يقول بأن الأدب تعبير عن المجتمع - سواء كان القصد بالمجتمع هو الواجهة السياسية والثقافية كما هي عند مدام دي ستاى، أو الناحية الاقتصادية كما نجد عند كارل ماركس، أو البيئة والجنس كما هو عند تين، أو كل هذه الأشياء مجتمعة. ولكن أيا كان مفهوم المجتمع فالنتيجة الحتمية التي تترتب على الفرض بأن الأدب تعبير عن المجتمع هي أن المجتمع، في أية صورة من صوره، أو فيها كلها، لا بد وأنه يتحكم في العمل الأدبي فيشكله ويحدد قيمته. وبذلك نستطيع أن نقول إنه على قدر وعي الفنان بمجتمعه تكون قيمة العمل الفني الذي ينتجه. ونستطيع أن نقول أيضا إنه على قدر نضج المجتمع وقيمه تكون قيمة الأعمال الفنية التي تنشأ فيه، ما دامت هي في الأصل لا تعدو أن تكون تعبيرا عنه. هذه الصورة الآلية للخلق الفني هي التي كانت سائدة في الأذهان إلى أن جاء إليوت، وقد ترتبت هذه الصورة - كما قلت - على المفهوم القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع، فهو بطبيعة الحال نتاج له، وبالتالي فإن المجتمع يتحكم في العمل الفني. ولكن إليوت يقول إن الحقيقة غير ذلك، لأن ما يتحكم في الأدب هو الأدب نفسه. صحيح أن العمل الفني يعكس المجتمع الذي ينشأ فيه. فليس من الطبيعي أن يصور فنان يعيش على ضفاف نهر النيل مثلا مناظر نهر التيمز. ولكن ليس معنى هذا أن بيئة نهر التيمز الاجتماعية هي التي تحدد قيمة الأعمال الفنية التي تنشأ على ضفافه، إذ الواقع أن ما يحدد قيمة هذه الأعمال وغيرها في أية بيئة اجتماعية وفي أي زمان أيضا هو وعي الفنان نفسه لا بمجتمعه بل بفنّه - إنه إحساس الفنان أو، كما يقول إليوت، إدراكه لتقاليد الفن الذي يمارسه. فالعمل الفني هو أولا وقبل كل شيء نتيجة للتقاليد الفنية التي ينتمي إليها الفنان لا بالوراثة ولكن بالدأب والتحصيل. فليس من المعقول أن نتظر من نجار لم يدرس فن الأثاث وتاريخه أن يصنع كرسيًا من طراز الملكة آن مثلا. وليس من المعقول أن نتظر من موسيقي نشأ على تقاليد الموسيقى العربية أن يؤلف سيمفونية أو كونشرتو. وبالمثل لم يكن في الامكان أن ينشأ في مصر في القرن التاسع عشر كاتب للقصة القصيرة العربية مثل محمود تيمور أو للمسرحية مثل توفيق الحكيم. فالذي تحكم

نظرية إليوت في النقد

في إنتاج الحكيم الأدبي هو وعيه بتقاليد الأدب الغربي، وهو وعي لم يكن متوفرا بين كتاب العربية بهذا القدر قبل ظهور الحكيم أو حتى في وقت ظهوره. وما لا شك فيه أنه كان بين كتاب العربية في ذلك الوقت من هم في وعي الحكيم الاجتماعي بل وربما أكثر منه وعيا بالمجتمع الذي نشأ فيه، ولكن أحدا منهم لم يكتب رواية مثل «عودة الروح» أو مسرحية مثل «أهل الكهف» لأن أحدا منهم لم يستوعب تقاليد الكتابة الروائية أو المسرحية كما فعل توفيق الحكيم.

على أن للمسألة صورة أخرى. فالتقاليد عند إليوت تكتسب أهمية خاصة لأن الأدب - في نظره - كائن عضوي مثل الجسم الحي يتأثر فيه الجديد بالقديم والقديم بالجديد، أو الحاضر بالماضي والماضي بالحاضر. ولذلك فنحن لا نستطيع أن نقوم كاتباً ما بمفرده - أي منفصلاً عن غيره من الكتاب الذين سبقوه والذين عاصروه. فلما كان العمل الفني نتيجة لوعي صاحبه بالتقاليد الفنية، لذلك فنحن لا نستطيع أن نحدد قيمته إلا بتحديد مكانه في هذه التقاليد لتبين مدى اتفاهه معها ومدى إضافته إليها. فالعمل الفني الجديد والجديد حقاً - كما يقول إليوت - هو الذي يتفق مع التقاليد التي نشأ منها ومع ذلك يختلف عنها، لا بمجرد الرغبة في الاختلاف، بل لأنه يضيف إليها - أي أنه العمل الذي يتأثر في الواقع بالماضي ويؤثر فيه في نفس الوقت. فقصيدة إليوت «الأرض الخراب» مثلاً، رغم أنها تبدو مختلفة كثيراً عن كل ما سبقها من الشعر الانجليزي، إلا أنها تنبع من هذا الشعر نفسه، ولذلك استطاعت أن تضيف إليه. فهي جديدة لأنها تأثرت بالماضي وأثرت فيه. ولا شك في أن نظرنا إلى الشعر الانجليزي بعد عام ١٩٢٢، وهو تاريخ ظهور «الأرض الخراب»، قد اختلف كثيراً عن نظرنا إليه قبل ذلك التاريخ. ومهما حاول بعض النقاد تفسير «الأرض الخراب» على أنها تعبير عن السأم والهلول وعدم المبالاة، وكلها من سمات المجتمع في الوقت الذي ظهرت فيه قصيدة إليوت، فانا لا نستطيع أن نحدد قيمتها كعمل فني إلا إذا حددنا مكانها بالنسبة إلى التقاليد الفنية التي نشأت منها، لأن هذه التقاليد باتفاقها معها واختلافها عنها في نفس الوقت هي التي تعطيها، إلى حد كبير، كياناً نفسه.

فالعمل الفني ليس تعبيراً عن المجتمع الذي ينشأ فيه، بل إنه ليس في الحقيقة تعبيراً على الإطلاق - لأنه خلق. ومثل كل خلق، فالعمل الفني لا بد وأن يستند إلى خبرة

نظرية إليوت في النقد

سابقة هي مدى وعي الفنان بالتقاليد الفنية.

وإذا كان العمل الفني ليس تعبيراً عن المجتمع، فهل يمكن اعتباره تعبيراً عن الفنان نفسه؟ كان هذا هو الرأي السائد عند أصحاب المدرسة الرومانسية. فإدام الشعر هو الانطلاق التلقائي للمشاعر، كما يقول وردزورث، فالعمل الفني بطبيعة الحال تعبير مباشر عن شخصية الفنان، والعبرة في قيمة العمل بصدق التعبير أي بمدى مطابقته لمشاعر الفنان كما هي في الحياة. ومعنى هذا أن كل من جاشت بصدوره مشاعر فياضة صادقة، فهو يستطيع أن يمس القيمة ويسجلها كما هي فيكتب الشعر. ولكن هذا غير الواقع، بل هو عكس الواقع في الحقيقة. فكلما اقترب العمل الفني من مشاعر الفنان كما هي في الحياة، كلما كان مجرد تسجيل لهذه المشاعر، وكلما ابتعد بذلك عن محيط الفن واقترب من محيط الحياة.

واعتبار الخلق الفني مجرد انطلاق تلقائي للمشاعر هو في الحقيقة إلغاء لقدرة الفنان على الخلق، وهي هذه القدرة المعينة التي تميز الفنان عن غيره من الناس والتي نسميها الموهبة. فليس اختلاف الفنان عن غيره في جودة المشاعر التي يحسها أو أصالتها أو غرابتها، ولكن في قدرته على أن يخلق منها شيئاً لا يستطيع غيره أن يخلقه. وقد لا تختلف هذه المشاعر عن مشاعر غير الفنان من الناس، بل إن عقل الفنان قد لا يختلف عن عقل غيره بالنسبة إلى أمور الحياة العادية لأنه يعمل بنفس الطريقة، ولكنه ينفرد بالعمل بطريقة معينة في الخلق الفني. فهذه المشاعر والاحساسات والتجارب والخبرات التي تبدو عادية للكثيرين من الناس يحيلها عقل الفنان الخالق إلى مادة جديدة هي العمل الفني — يحيلها كما يحيل العامل الكيميائي عدة غازات إلى جسم جديد يختلف عنها كل الاختلاف ومع ذلك يظل كما هو — يؤثر ولا يتأثر. فالشعر ليس إذن تعبيراً عن الشخصية، بل هو، كما يقول إليوت، هروب من الشخصية، لأنه على قدر نفوج الشاعر تكون قدرته على إحالة المشاعر والاحساسات التي يحسها في حياته الشخصية إلى مادة جديدة لا أثر فيها لشخصيته. ومن ثم عرفت نظرية إليوت في الشعر باسم «نظرية غير الشخصية» أو النظرية الموضوعية. فالمادة التي يصنعها عقل الشاعر، أو بمعنى آخر العمل الفني الذي يخلقه الفنان، لا يتكون من المشاعر التي أحسها، بل هو «المعادل الموضوعي» لها.

نظرية إليوت في النقد

وقد كتب إليوت في عام ١٩١٩ وهو يعالج مسرحية «هاملت» يقول إن الطريق الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد «معادل موضوعي» له، أو بمعنى آخر خلق موقف معين أو عدة أحداث أو أشياء تقوم مقام هذا الوجدان بحيث تثيره في النفس بمجرد إدراكها لها.

وقد أثار تعريف إليوت للمعادل الموضوعي على هذه الصورة الكثير من المناقشات بين النقاد، حتى اعتبره بعضهم نظرية قائمة بذاتها مستقلة عن نظرية إليوت الأصلية في الخلق الفني. والحقيقة غير ذلك، لأن المعادل الموضوعي جزء لا يتجزأ من نظرية إليوت، بل إن أية قراءة سريعة لكتابات إليوت النقدية تثبت أن فكرة المعادل الموضوعي هي الأساس الذي يبنى عليه إليوت نظريته من أوطا إلى آخرها. ولنرجع مثلاً إلى المقتطفات التالية من كتابات إليوت لتبين صحة ما نقول. كتب إليوت يقول: «إن تعريف الشعر بأنه الوجدان أو المشاعر يتذكرها الشاعر في هدوء تعريف غير دقيق، فالشعر ليس الوجدان نفسه، وليس تذكر الوجدان . . . بل هو خلق شيء جديد من تجميع عدد كبير من الخبرات تبدو للشخص العادي وكأنها ليست خبرات على الإطلاق». وفي مكان آخر يقول إليوت: «ما من فنان استطاع أن يخلق فنا عظيماً يعتمد التعبير عن شخصيته. فهو يعبر عن شخصيته - إذا عبر على الإطلاق - بطريقة غير مباشر، وذلك بتركيز جهده ليقوم بعمل معين، عمل لا يختلف - كعمل - عن صنع آلة أو إناء». وفي مكان ثالث من مقالاته النقدية كتب إليوت يقول: «كلما اكتمل الفنان، كلما انفصل فيه الرجل الذي يعاني عن العقل الذي يخلق، وكلما زادت قدرة العقل على هضم وإحالة المشاعر التي هي مادته إلى مادة جديدة. مرة أخرى يقول إليوت: «كثيرون من الناس يقدرون صدق التعبير عن المشاعر في الشعر، وعدد أقل من الناس يقدرون المهارة الفنية، ولكن قليلون جداً من يعرفون أين ومتى يكون التعبير عن المشاعر له معنى. فالمشاعر التي لها قيمة هي التي تستمد كيانها من العقيدة نفسها لا من حياة الشاعر، فالوجدان في الفن غير شخصي - ولا يستطيع الشاعر أن يبلغ هذه «اللاشخصية» إلا إذا تنازل عن نفسه كلية للعمل الذي يقوم به».

كل هذه المقتطفات تشير إلى نتيجة واحدة، وهي أن الشعر ليس تعبيراً بل هو خلق - خلق شيء محدد، وهذا الشيء هو مادة جديدة نجمت عن تجميع عدد كبير

نظرية إليوت في النقد

من خبرات الشاعر. وبمعنى آخر، فإن الشعر هو إحالة مشاعر الشاعر إلى مادة موضوعية أو معادل موضوعي.

والواقع أن «المعادل الموضوعي» يساعد على توضيح نظرية إليوت في الشعر من وجهاتها الثلاث. فن الوجهة الأولى، وهي العمل الفني في حد ذاته، نجد أن العمل الفني هو المعادل الموضوعي نفسه، أو الوجدان بعد أن أخذ شكلا موضوعيا أي تجسم، وهذا مخالف لنظرية الرومانسية التي كانت ترى أن الشعر هو تقرير أو سرد الوجدان كما هو. ومن ثم نرى أن العمل الفني في نظرية إليوت هو جسم محدد بعد أن كان عند الرومانسين عاطفة مجردة. ومن الوجهة الثانية، وهي علاقة العمل الفني بالفنان، نجد أن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية كما أنه ليس المشاعر التي أحسها الشاعر في حياته، بل هو إحالة هذه المشاعر إلى جسم مركب عن طريق العقل الخالق الذي يظل محايدا. فعملية الخلق الفني تشبه من هذه الناحية العملية الكيائية، إذ أن كلا منها عملية تحويل مادة إلى مادة أخرى جديدة. ومن الناحية الثالثة، وهي علاقة العمل الفني بالقارئ، نجد أن الأثر الفني لا يمكن حدوثه أو الحصول عليه إلا إذا ترجنا الوجدان إلى جسم موضوعي. وهذه الترجمة تعني أن الوجدان الذي يثيره العمل الفني يختلف عن وجدان الشاعر الشخصي، والعكس صحيح بمعنى أن المشاعر الشخصية لو لم تتحول إلى مشاعر فنية فلن يكون للعمل أثر فني على القارئ. وكما يقول إليوت: «إن أثر العمل الفني على الشخص الذي يستمتع به هو خبرة تختلف في نوعها عن أية خبرة أخرى لا صلة لها بالفن».

أما الشطر الثاني من نظرية إليوت في النقد فهو الشطر الخاص بنظرته لا إلى الأدب بل إلى النقد نفسه: أهدافه ووسائله. ولقد أدى إليوت في هذا الباب خدمات جليلة لا بالنظريات الجديدة التي أتى بها فحسب، بل بممارسته للنقد مدة تربو الآن على الأربعين عاما، كان فيها وما زال زعيم الحركة النقدية في العالم الغربي. ولا شك في أن التقدم العظيم الذي أحرزه النقد الأدبي في الثلاثين سنة الأخيرة، وهو تقدم لم تشهده الحضارة الغربية منذ أرسطو، يعود في الواقع إلى الأسس التي أرساها ثلاثة نقاد هم كروتشي وريتشاردز وإليوت. فقد كان النقد إلى وقت مجيء إليوت يعاني الكثير من القوضى التي خلقتها المدرسة الرومانسية من انطباعية محضة، إلى مادية تطغى على كل

نظرية إلبوت في النقد

شيء، إلى رغبة من الناقد في أن يكون خالقا في نقده. حتى آرنولد الذي ذهب إلى أن مهمة النقد هي أن يرى العمل الفني كما هو على حقيقته، نجد أنه يعتقد أن النقد عمل خلاق مثل الشعر تماما. ويميل كروتشي إلى الأخذ بنفس وجهة النظر هذه رغم أنه كان من أوائل من نادوا بأن العمل الفني عالم مستقل قائم بذاته، لا يخضع إلا لقوانينه الذاتية التي لا يفرضها عليه أحد.

ولقد كان إلبوت أول من أنكر في وضوح وقوة أن النقد عمل خلاق. فالناقد يجب أن يتخلص من شخصيته تماما — من ميوله وما يجب وما يكره — لكي يستطيع أن يرى العمل الفني على حقيقته. فإذا كان النقد جزءا لا يتجزأ من الخلق، أي إذا كانت عملية الخلق تتضمن شيئا من النقد، فإن عملية النقد لا تتضمن شيئا من الخلق لأن العمل الفني لا هدف له إلا أن يكون، أما النقد فلا بد له من هدف يريد تحقيقه، ولأن العمل الفني كامل دائما لا يمكن أن نضيف إليه أو ننقص منه، أما النقد فلا يمكن أن يكون كاملا إذ، كما يقول إلبوت، ربما يظهر بعد سنوات نقد يستطيع، مثلا، أن يأتي باستكشافات جديدة عن فن شكسبير يقرب ما نعرفه الآن رأسا على عقب.

إن النقد في الحقيقة كالعلم. فكما أن العالم يستخدم إحساسه بالحقيقة، كذلك يفعل الناقد، وكما أن عمل العالم يمكن أن يكمله عالم آخر، كذلك عمل الناقد — مهما أوتي من بصيرة — لا يمكن أن يكون نهائيا.

ولقد كان النقد قبل إلبوت يُرى على أنه تفسير الناقد للعمل الفني. وكل ناقد بطبيعة الحال له تفسيره الخاص به الذي يتفق مع ميوله وأهوائه وانطباعاته مما قد يساعد على طمس العمل الفني بدلا من إجلاله وتوضيحه. بل إن المتطرفين من أصحاب المدرسة الرومانسية كانوا لا يرون في العمل الفني أكثر من نقطة ارتكاز يبدأ الناقد منها ملحق عمل فني آخر. ولذلك نادى إلبوت بأن مهمة النقد هي التوضيح لا التفسير، وأن النقد يجب أن ينصب على الشعر لا على الشاعر، وذلك لأن العمل الفني هو الذي يعيننا في ذاته لا الانطباعات التي خلفها في الناقد ولا الأسباب النفسية أو الاجتماعية التي أدت إلى ظهوره، فهذه مسائل قد تهتم الباحث النفسي أو الاجتماعي ولكنها لا تهم كاتب الأدب أو من يستمتع بالعمل الفني.

توضيح العمل الفني إذن هو القصد من النقد — وعلى حسب الغاية تكون الوسيلة. فا

نظرية إليوت في النقد

هي الوسائل التي تحقق هذه الغاية، أو كيف يتسنى لنا أن ندمج العمل الفني قراء كما هو على حقيقته؟

من مستلزمات ذلك، أولاً، استبعاد جميع الاعتبارات الخارجية التي لا علاقة لها بالعمل الفني كعمل فني. فلا يجوز أن يدخل في اعتبار الناقد شيء من المسائل الاجتماعية أو الخلقية أو الفلسفية أو غير ذلك من الأمور التي لا تمت إلى العمل الفني بسبب، بل علينا أن نحاول أن نراه على حقيقته. وقد نحتوي قصيدة، مثلاً، على فكرة فلسفية أو دينية، ولكن هذا لا يستلزم منا مناقشة العقيدة أو الفكرة على حدة، لأن كل ما في العمل الفني جزء لا يتجزأ من كيانه ولا يمكن أن يتفصل عنه. ولذلك يرى إليوت أن أداة النقد الأولى هي التحليل - تحليل العمل الفني من حيث تركيبه ونسجه بحيث يتسنى لنا أن نرى إذا كان الكاتب قد بلغ هدفه الفني وكيف، وبحيث نستطيع في الحقيقة أن ندرك العمل الفني ككل.

أما الأداة الثانية التي يوصي إليوت باستعمالها فهي أداة المقارنة: مقارنة العمل الفني بغيره من الأعمال التي سبقته والتي عاصرته، لا لئلا إذا كان يفضلها أو لا - إذ أن المسألة ليست مسألة مفاضلة لأن كل عمل فني كائن مستقل بذاته لا يمكن أن يفضل كائن آخر لأنه لا يمكن أن يساويه شيء آخر - ولكن لكي نرى العمل الفني على حقيقته. ولكي يتحقق هذا، يجب أن نرى كل عمل فني بالنسبة إلى غيره - أي بالنسبة إلى التقاليد الفنية التي نشأ منها - فنعرف إلى أي مدى اتفق معها وإلى أي مدى أضاف إليها. فالأعمال الفنية، كما يقول إليوت، تكون فيها بينها نمطاً مستقلاً يتأثر فيه الجديد بالقديم والقديم بالجديد. ومن ثم كانت قيمة المقارنة كأداة من أدوات الناقد.

إن إليوت بنظرية في النقد قد زود العصر الحديث بمجهز نقدي، أو على الأقل بأصول جهاز لم يشهد تاريخ الأدب في العالم مثيلاً له من قبل. وهو أيضاً قد خلص الأدب من المفهوم الرومانسي الذي كان مسيطراً عليه، إذ أقام العمل الفني على أنه خلق لا تعبير، وعلى أنه كائن مستقل عن كل ما عداه، وعلى أن قيمته ذاتية لا نسبية. وكل هذه مسائل جعلت العصر الحديث ينظر إلى الأدب على أنه فن كبقية الفنون، وبذلك تغير مفهوم البلاغة كما لم يتغير منذ أرسطو.

صدفة

هذي صدقة*
لاحت في طبّات الماء*
كانت كالنعمى سراء*
وتردّ دنا . . .
من قبلُ اصطدنا أصدافاً*
أصدافاً كانت جوفاء*
فتردّ دنا . . .
وتثنت في الماء الصدفة*
تغرينا كانت ملساء*
فاصطدناها
وفتحناها
فوجدناها
ملأى . . . لكن . . . ماء*
فرمينّاها.

من «القبر المضطرب»

سيريل فرنون كونولي من أشهر كتاب

المقالة في الأدب الإنجليزي المعاصر. ولد عام ١٩٠٣ من أم إيرلندية وأب إنجليزي، وكان قلم الأيرلندي الذي يجري في عروقه - على حد قوله - عميق الأثر في شخصيته، ويظهر ذلك في مزاجه الحزين وفي ولعه بالكلام.

ومن الصفات الفريدة التي تميز بها كونولي أنه أدرك حدود مواجهه في مستهل حياته الأدبية، إذ تبين له أنه ليس بمقدوره تأليف عمل أدبي عظيم الشأن مثل رواية خالدة أو ملحمة شعرية رائعة، فتحول إلى ميدان الصحافة الأدبية عام ١٩٢٧، وأخذ ينشر المقالات وينقد الكتب في عدة مجلات كبرى. فلعن اسمه في ميدان المقالة النقدية بالذات، وإن كان نقده من النوع الداعي للتأري الذي قوامه الحكم الشخصي والفوق الفردي، وليس من النوع المنهجي الذي يقوم على أسس نظرية متسكة. ولذلك فعمل الرغم مما يحتوي عليه نقده في معظم الأحيان من أحكام سديدة وآراء ثابتة إنما هو ينتهي في الواقع إلى إحدى مدارس النقد القديمة.

ويرتبط اسم كونولي في الأذهان بوجه خاص باسم مجلة «الأقفة»، تلك المجلة التي ذاع صيتها في عالم الأدب في سني الحرب وما بعد الحرب، إذ كان كونولي رئيس تحرير هذه المجلة. فقد أسسها عام ١٩٣٩، وأصدرها بالتعاون مع الأدبيين ستيفن

سبنر وبيتر ولسون. ويرجع نجاح مجلة «الأقفة» إلى شخصية كونولي، فقد كان يسبح بنشر كل ما صادف هوى في نفسه، ولم يكن فوقه محصوراً في نطاق ضيق وإنما كان رحب الأفق ينشر في مجلته الشعر الإنجليزي الجديد كما ينشر الدراسات الأكاديمية العلمية في الأدب الفرنسي مثلاً، وينشر القصص القصيرة كما ينشر مذكرات الفنانين. ولم تكن مادة المجلة مقصورة على الأدب والفن وإنما كان ينشر فيها أيضاً تعليقات على الحرب. وكانت من أبرز الأشياء فيها مقالاته الانتحائية التي كانت تتميز دائماً بالحيوية وروانة الأسلوب، بسرعة البديهة ورشاقة الروح وغفتها، كما كانت تتميز بنزعتها إلى تحطيم الأصنام في كل ميدان. كما حوّل عن كونولي كفاحه ضد القاشية إذ يقول في إحدى مقالاته الانتحائية: «لقد كانت مجلة «الأقفة» ولا تزال دائماً تحمق الحرب. بيد أن هذا لا يعني أنها مسالمة، فهي تحمق القاشية أكثر مما تحمق الحرب، وتقدر الروح الوطنية التي تتبع من الرغبة الإنسانية السليمة في حياة حرياتها وفي الدفاع عن وطننا ضد الغزاة».

وعلى الرغم من انسحاب سبنر من هيئة تحرير المجلة عام ١٩٤١ إثر خلاف ودي نشأ بينهما حول سياسة المجلة، إلا أن كونولي مضى يصدرها مدة عشرة أعوام اضطر بعدها إلى غلقها على مضض وهو

من «القبر المضطرب»

كذكريات خاصة أو يوبيات دونها المؤلف أثناء عمله كسكرر لمجلة «الأفق» في إحدى سني الحرب (ما بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٤٣). ويصف كونولي نفسه في هذه الفترة قائلاً إنه من حيث هو فرد كان يعاني من هوم في حياته الخاصة مردها انفصاله عن امرأته بشكل كان يعتبر نفسه مسؤولاً عنه، ومن حيث هو رئيس تحرير كان يكافح ضد الدعاية (أي توجيه الدولة للفكر على نحو يقضي على الحق والجمال)، ومن حيث هو من أهالي مدينة لندن كان يشير ما يراه فيها من قذارة وإنهاك واختفاء النور والأبهة بالتدرج من عاصمة العالم السابقة تحت ظروف الحرب، ومن حيث هو أوروبي كان يحس إحساساً حاداً بمنزلة عن فرنسا.

وهذه الظروف التي ألف فيها كتابه هذا تفسر لنا الكثير من خصائصه: فثلاً كان من الطبيعي أن يشغل فيه المؤلف بالقدرة في وقت كانت معظم القذات فيه محزنة. كما أن اقتباسه من الأدب والفكر الأوروبيين، ولا سيما من التراث الثقافي الفرنسي، يعبر عن إيمانه في هذه الفترة العصية من تاريخ الغرب بوحدة الثقافة الأوروبية وباتصالها منذ أيام الإغريق القدماء.

وحينما ظهر كتاب «القبر المضطرب» لم ينشره كونولي باسمه، بل استعار لنفسه اسم «بالينورس». وبالينورس هو إحدى الشخصيات في الملحمة اللاتينية الشهيرة «الإنيادة» لشاعر الكبير فرجيل، وهو الملاح الطروادي الماهر الذي كان يقود سفينة بطل الملحمة إنياد في شتى العواصف والأعواء. ويذكر الشاعر أنه سقط من السفينة ولكنه لم يفرق، بل قضى ثلاث ليالٍ رهيبة في البحر وصل بعدها إلى البر سالماً، ولكن الأهالي سرعان ما قتلوه بقصد سرقة ملابسه. ولما كانت جثة لم توارى ترى وفقاً للرسم الدينية، لذا ظل قبره مضطرباً أي أن شبحه ظل قلقاً يتلهف إلى السكنية والهدوء. ويرى كونولي أن بالينورس رمز إلى ما يمكن في نفوسنا من «إرادة القتل أو التفور من

أسف كل الأسف على ذلك. ويمزق كونولي موت مجله إلى عدة عوامل أهمها في نظره هو عدم تشجيع الجمهور لها، ويرى في ذلك دليلاً على انحطاط عام في الثقافة يقول يائساً: «لقد حلت الساعة التي أغلقت فيها حداثت الغرب، ومن الآن فصاعداً سيكون المعيار الذي يحكم به على الفنان هو مقدار عزله عن الناس وطبيعة بأسفه». ومع أن كونولي كان يأمل أن تبث مجلته من جديد، إلا أن هذا لم يحدث حتى الآن. ولقد ظهرت عدة مجلات أدبية أخرى في إنجلترا منذ ذلك الوقت، ولكنها جميعها تموزها الروح التي تميزت بها مجلة «الأفق» - تلك الروح النادرة التي كانت ترجع إلى شخصية كونولي ذاته.

ويصف ستيفن سيندر سياسة كونولي في تحرير المجلة قائلاً إنه كان «أشبه بطاه يمد في كل عدد طبقاً جديداً من الطعام، طبقاً ذا نكهة جديدة. حقاً لقد كان القراء يمتدحون عليه في بعض الأحيان بحجة أن الطعام ليس فيه ما يكفي من التواء، أو أنه مغرط في الخلوة أو التسلية، أو أنه غير متجانس؛ ولكن كونولي كان يتمكن دائماً من أن يخلق لديهم الحاجة للمزيد من المذاق».

وتشمل مؤلفات كونولي رواية بعنوان «والبحيرة في الصخر» وعدة مجلدات من المقالات، ولعل أشهرها كتاب «القبر المضطرب» الذي نورد مقتطفات منه فيما يلي. وتتميز كتاباته بسمة الإطلاخ، فهو على دراية تامة بالأدب الأوروبي القديم وحديثه، كما تتميز بأسلوبه الذي يتوشى فيه الدقة والرشاقة والكمال.

وقد ظهر كتاب «القبر المضطرب» أولاً في مجلة «الأفق» عام ١٩٤٤، ثم نشرت طبعة منقحة له عام ١٩٤٥، وأعيد طبعه بعد ذلك عدة مرات. والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات القصيرة والحكم والأقوال الماثورة في شتى الموضوعات التي تشغل بها الروح الإنسانية، مثل الأخلاق والدين والسياسة، الفن والطبيعة، الحب والزواج. وقد نشأ

من «القبر المضطرب»

المنطقية فيفكر في الانتصار. أما القسم الثالث فيبرز فيه أخيرا شعاع من الأمل يمكن المؤلف من الوصول إلى بر انتجاء.

الكتاب إذن يصف الرحلة الروحية أو الذهنية التي يقطعها المؤلف خلال عام من أعوام الحرب. وهو يمد بحق من أقيم الكتب فيها يسمى بأدب الاستيطان - أي ذلك الضرب من الكتابة الذي يتأمل فيه المؤلف ذاته عن كتب ويسطر فيه خواطره بدقة وصدق.

م. م. ب.

التجاح، والرغبة في الاستسلام في آخر لحظة، وتدافع إلى الوحدة والانزلال وعدم الشهرة. ويصل كزوباني إلى هذا المعنى لأسطورة بالينورس لأنه يؤمن بأن بالينورس لم يسقط في البحر عرضا، بل إنه ألقى بنفسه فيه عمدا في اللحظة التي كان فيها في أوج عظمته. وينقسم كتاب «القبر المضطرب» إلى ثلاثة أقسام يوازي كل قسم منها ليلة من الليالي الثلاث التي قضاها بالينورس في البحر. ويظهر الكاتب في القسم الأول إرادة الفشل عند بالينورس. وفي القسم الثاني يدفع هذه الإرادة إلى نهايتها

• • •

كلما قرأنا المزيد من الكتب، اتضح لنا أن وظيفة الكاتب الحقيقية هي أن ينتج لنا عملا رائعا من الطراز الأول، وأن أية وظيفة أخرى له لا أهمية لها. هذه حقيقة يجب أن تكون واضحة جلية في الأذهان، ومع ذلك فما أقل الكتاب الذين يعترفون بها، أو الذين حينما يتوصلون إليها تراهم على أهبة الاستعداد لأن ينبذوا ما بدأوه من نتاج عادي. فالكتاب دائما يأملون أن يكون مؤلفهم التالي هو أجود مؤلفاتهم ولن يعترفوا بأن طريقة حياتهم الراهنة تعوقهم عن إبداع أي عمل من طراز مختلف.

إن كل عمل يقوم به الكاتب للصحافة والإذاعة، للدعاية والسينما - مهما كان يصبو إلى أن يكون فنا رفيعا - لا بد أن يكون مصيره الفشل وخيبة الأمل. ولذلك فن الحق أن نبذل أسمى ما تجود به قرائحنا في هذه الميادين لأننا بذلك نقضي على أفكارنا بالنسيان - سواء في ذلك الجيد منها أو الرديء. فطبيعة مثل هذا النتاج أنه لا يدوم، ولذلك فينبغي للكاتب ألا يحاوله. إن الكتاب الذين ينشغلون بأي عمل أدبي لا يتصيد الكمال إنما هم يخدعون أنفسهم، ويتملقونها حينما لا يقنعون باعتبار نشاطهم في هذه الميادين مجرد مساهمة منهم في جهد الحرب. ذلك لأنهم ينتجون من الأدب الرفيع أكثر مما ينتجه من يصرف وقته في تشهير البطاطس مثلا.

•

كم من الكتب وضعها المصور رنوار في فن التصوير؟

•

من «القبور المضطرب»

لن نتمكن من التفكير ما لم يتوفر لدينا الوقت للقراءة، ولن يتسنى لنا الاحساس إذا انتابنا الاجهاد العاطفي، ولن نستطيع أن نخلق عملا خالدا من مجرد مادة رخيصة. فليس بمقدورنا تنسيق ما هو غير موجود.

حينما نتقدم في العمر ندرك أن حياة معظم البشر لا قيمة لها إلا بمقدار إسهامها في تحرير الروح الانسانية وفي إثرائها. ومهما كانت جاذبية الفن الحيوانية أيام شبابتنا فان لم تؤد بنا حينها تبلغ الرشد إلى إصلاح جزء من هذا الوجود الفاسد كان معنى ذلك أننا ضيعنا وقتنا سدى. إن أي شخص يزيد عمره على الخامسة والثلاثين ليس جديرا بالمقابلة ما لم يكن في مقدوره أن يعلمنا شيئا، شيئا أكثر مما يمكننا أن نتعلمه بمفردنا من أحد الكتب.

غاية الحب هي الخلاص من الحب. وهذا يمكننا أن نصل إليه إما عن طريق سلسلة من العلاقات الغرامية الفاشلة وإما عن طريق حب واحد سعيد. الاتحاد الجسدي الكامل بين إنسانين هو أندر إحساس يمكن أن توفره لنا الحياة. ومع ذلك فهو ليس حقيقيا كلبية، إذ انه يزول حينها يذق جرس التليفون. وهذه العاطفة لا يمكن الاحتفاظ بها في أقوى صورة لها إلا حينها يشوبها مقدار من الشقاء (مثل الغيرة والشجار والامتناع) أو حينها يدخلها عامل صناعي (مثل المشروبات الروحية وغيرها من الأساليب الفنية الوهمية). إن من يهرب من هذا النعيم كأنه لم يعيش أبدا، ومن يعيش له وحده سرعان ما تنطفئ ذبائله.

لا يوجد وراء هذا القناع من الهدوء والأناية سوى المرارة والضمجر. إنني أحد أولئك الناس الذين جعلهم الألم خاوين مستهترين: كل مساء أنزع القشرة عن جرح من من الجراح في أحلامي، وكل نهار أعمل على تكوين هذه القشرة من جديد، وأنا خاو وعبد للعادة.

حينما أتأمل ذلك العبء المتراكم من الخطيئة والشعور بتأنيب الضمير الذي أحمله خلال الحياة كما لو كان صندوقا للقامة، والذي لا يغذيه أشد الفعال استخفافا فحسب

من «القبر المضطرب».

ولنأخذ أكثر اللذات براءة أيضا - حينئذ أحس بأن الإنسان هو أقل الكائنات الحية كفاءة من الوجهة البيولوجية وأسوأها تنظيها. لماذا منح الحياة لمدة سبعين عاما، لا شيء إلا لكي يسمح لها إلى درجة يستحيل معها الشفاء وذلك بمجرد كونه ما هو؟ لماذا أتى بالضمير كالفأر الميت في البئر لكي يتغفن ويتسمم؟

النجاح في الحياة عندي يعني البقاء. فالشيخوخة الناصجة هي في اعتقادي الهبة التي تكافئ بها الطبيعة أولئك الذين عرفوا سرها. أنني لا أود أن أموت في سن مبكرة ولا أن أموت معتمها. وأفضل وسيلة لدراسة الشكل الحقيقي للحياة هي أن نتأمل في حياة رجل عمر طويلا مثل جوته - حياة يسودها العقل ويتخللها في فترات معينة انفجارات عاطفية وانقلابات وانفعالات وحقائق. ليست حياة العقل في ذاتها كافية أيام الشباب؛ أما بعد الشباب فإن حياة الانفعال تصبح لا تطاق اللهم إلا في فترات قصيرة الأمد.

أثناء الليل ينتابني أحيانا إحساس بأنني في سجن يضيق بي، إحساس بأنني تخفني شخصيتي أنا، بأنني أختنق عن طريق وجودي في العالم. في هذه اللحظات يبدو لي الكون وكأنه سجن أرقد فيه مقيدا بسلاسل حواسي وقد أعماني مجرد كوني أنا. إنه إحساس يشبه إحساس من وضع تحت قارب مقلوب، ومع ذلك فهو يخشى أن يغطس إلى أسفل لينأى بنفسه عن القارب. في هذه اللحظات يبدو لي أن هناك لا بد طريقا للخلاص، وأن هذا الطريق لا يمكن الوصول إليه إلا بواسطة التخلص من الشخصية كلية.

فيما يتعلق بالزواج يتناوبنا ضربان من الخوف: الخوف من الوحدة والخوف من القيد. ولما كان الخوف من الوحدة أقوى وأحد من الخوف من القيد لذلك نزوج. فازاء كل شخص يخاف من القيد على هذا النحو نجد أربعة يمزعون من التحرر. ومع ذلك فحب الحرية عاطفة نبيلة، عاطفة يتطلع إليها سرا معظم المتزوجين - في تلك اللحظات التي لا يفقدون فيها استقلالهم بشكل مريض. غير أن ذلك يكون بعد فوات الأوان. فالحيوان المستأنس، ذكرنا كان أو أنثى، لا يعود وحشيا من جديد.

من «القبر المضطرب»

إن الخوف من الوحدة يمكن التغلب عليه لأنه ينبع من الضعف، فقد خلق البشر ليكونوا أحرارا، والحرية معناها الوحدة. أما الخوف من القيد فهو خوف من خطر حقيقي. لذلك مما يزيد من أسنى أن أرى الشبان والشابات الجميلات يلوذون بالزواج من خطر وهمي، وهم بذلك يخسرهم أصدقاؤهم، ويضايق بعضهم بعضا مضايقة كبرى.

إن الحب الأول هو الحب الوحيد ذو القيمة ومع ذلك فأفضل زواج كثيرا ما يكون الزواج الثاني، ذلك لأنه لا ينبغي لنا أن نزوج إلا بعد أن نرول رغبتنا في الحرية، فحينئذ فقط يعلم المرء إذا كان هو من النوع الذي في مقدوره الاستقرار. إن أشد زواج فاشل مبعثا للأسى هو بين شخصين تزوجا في سن مبكرة واستمتعا بسبع سنوات من السعادة بعدها يتفجر ما تراكم من نيران العاطفة والاستقلال، فيأخذ أحدهما في تحطيم الآخر دون أن يعرفا لذلك سببا، لأنهما لا يزالان يتبادلان الحب.

عندما تنتهي علاقة غرامية تكون الفضية الكبرى مصوية إلى غرور الشخص الذي يُهجر. ولذلك فمن المعقول أن نفترض أنه في بداية العلاقة الغرامية يكون أكبر مصدر للذة هو لإرضاء الغرور. إن أولى علامات الانجذاب المتبادل تشجع الناس - حتى المتدمرين منهم - على المعيشة في الحاضر.

الصدقة التي تدوم هي تلك التي يحترم فيها الصديق كرامة صديقه إلى الدرجة التي تجعله لا يريد منه شيئا. ولذلك فالرجل الذي لديه إرادة القوة لا يمكن أن يكون له أصدقاء. فثله مثل صبي معه فأس يحطم بها الأزهار أولا ثم العصي وبعدئذ يأتي بها على الأثاث وأخيرا يحطم القأس ذاتها على الصخر.

لا تبلغ أذهانتنا سن الرشد حتى تتبين أن كبار الكتاب السالفين الذين نستعلي عليهم هم على الرغم من كونهم أمواتا أذكى منا. فلو رأنا هؤلاء الكتاب أمثال پروست وجيمز وفولتير ودن ولوكريشس لأدخلنا على نفوسهم السأم والضجر الشديد.

هناك لحظتان مجيدتان في حياة المرأة: حينما تتبين لأول مرة أنها تحب رجلها حبا

من «القبر المضطرب»

عميقا، وحينما تهجره. فحينما تهجر المرأة رجلها يمكنها ذلك من أن تكون «سادية» و«ماسوكية» معا - من أن تكون كالصخر لا تلين حينما يتوسل إليها بالبقاء معه، ومن أن تبكي لأنها قد قررت أن تتركه. وتختلف النساء في هذا الصدد عن الرجال: فهن حين يقطعن علاقتهن بالماضي ويحطمن أزواجهن بهذه العملية يشعن حاجة دفينه في نفوسهن. وهكذا تجدد صديقات المرأة لذة تكاد أن تساوي اللذة التي تجدها المرأة ذاتها في فكرة هجرها لزوجها. فهن يجهزن معا القضية التي تدمغ الزوج وتجرده من جميع أصدقائه. ويطلب لمن أن يعرف تاريخ الانفصال، وأن يزدن النار ضراما، وأن يهرعن إلى «الوحش» ليفحصه حينما يترك بمفرده. بل إنهن يسمعن صوت الحقايب والأمتعة وإن كن يسكن على بعد مائة شارع من البيت.

سلاح الرجل في الحرب القائمة بين الجنسين هو إغفال رغبات رفيقته وحاجاتها، أما سلاح المرأة فهو حب الانتقام. وهما يولد أحدهما الآخر، وإن كانت رغبة المرأة في الانتقام تظل مدة أطول من أي انفعال آخر... ولكننا بعد أن نفرغ جعبتنا ونقول ما نشاء عن نقائص النساء يتحتم علينا أن نفر، كما أقر الشاعر ييرون، بأنهن ألطف من الرجال. فهن أكثر منهم تفانيا وأقل أنانية وشاعرهن أكثر إخلاصا وصدقا. وحينما تنشب نار القسوة والخديعة والانتقام يكون إغفال الرجل للمرأة ولرغباتها هو المصدر الذي يشعل هذه النار.

إن المرأة التي لا تدعي الخنوع لا يمكنها أن تدخل السعادة في نفس الرجل، ومن ثم فلن تكون سعيدة ذاتها. فلم توجد بعد تلك المرأة التي تنادي بحقوق المرأة والتي هي سعيدة في نفس الوقت. وحينما يتحد الرجل والمرأة اتحادا كاملا يكونان أشبه بقوس مشدود بحيط. من ذا الذي يستطيع أن يمزق إذا كان الخيط هو الذي يثنى القوس أو إذا كان القوس هو الذي يشد الخيط؟ ومع ذلك فينب القوس الذكر والخيط الأنثى علاقة انسجام تجعل تركيب السهم أمرا ممكنا. وحينما لا يكون القوس مشدودا بالخيط تجدد القوس عاطلا بلا هدف، والخيط مترهلا بلا عمل.

هناك ثلاث نقائص توجد مجتمعة معا وتفسد كل ضرب من ضروب النشاط: الكسل

من «القبر المضطرب»

والغرور والجبن. فحينما يبلغ المرء من الكسل حدا يشله عن التفكير، ومن الغرور بحيث أنه لا يريد أن يصنع شيئا على نحو رديء، ومن الجبن بحيث أنه لا يعترف بذلك، فانه لن يبلغ الحكمة أبدا.

الحياة متاحة تختار فيها الطريق الخطأ قبل أن تتعلم كيف نمشي.

علاقة الغرام أشبه بعملية التطعيم في الفلاحة. «فن ربط بغيره مرة لا ينسى ذلك أبدا». اذ تأتي لحظة ينجح فيها التطعيم، وحتى هذه اللحظة يمكن الانفصال عن الشخص الآخر بدون صعوبة. أما بعدها فلا يتأتى الانفصال إلا عن طريق انزعاج جزء كبير من أنفسنا، انزعاج تلك الأنسجة التي تمت في كياننا والتي قوامها الساعات والأيام والسنون.

لا يصبح المرء كاتباً كبيراً إلا باحدى هاتين الوسيلتين: إما أن يقبل الحياة قبولاً كاملاً مثل هوميروس أو شكسبير أو جوته، وإما أن يرفض دائماً أن ينسى ما في الحياة من رعب مثل هسكال وهروست وليوباردى وبودلير.

حينما نتأمل الحياة ندرك أنه لا يمكننا أن نتولد لدينا فكرة عن معناها وغناها إلا من خلال الاتصال الفردي بالطبيعة. وحينئذ نعرف أن شخصيتنا الحقيقية إنما تكن في مثل هذا التأمل، ومع ذلك فنحن نعيش في عصر يقال لنا فيه نقيض ذلك، ويطلب منا أن نؤمن بأن الوسيلة الوحيدة لتطور الحياة ونموها هي عن طريق النشاط الاجتماعي التعاوني. هل أنا إذن شخص شاذ ومنبوذ من القطيع؟ لا، فهناك أيضاً نحل وحيد، ولا يزعم أحد أن هذا النحل منحط من الوجهة البيولوجية. تصوروها كوكيا يقطنه المتأملون، كل منهم متمدد في الشمس أمام عتبة داره، لا يعين أحدهم الآخر، ولا يريد أحدهم عوناً من الآخر!

الوقت الذي يكون الكاتب فيه قادراً على الابداع يأتي مع الخريف. فالشتاء هو فصل القراءة والمراجعة وتجهيز التربة. والربيع هو الوقت الذي يلوب فيه الثلج فتعود الحياة،

من «القبر المضطرب»

والصيف هو فصل الهواء الطلق، فصل لإرضاء الجسم بالحركة والعافية. أما الفترة بين أكتوبر وعيد الميلاد فهي الوقت الذي تنطلق فيه الطاقة الذهنية - إنها تاج العام.

بديهية: - لا يمكننا أن نحصل على السعادة عن طريق القضاء على سعادة شخص آخر. إن اختطاف الزوجة من زوجها أو الزوج من زوجته هو ضرب من جريمة القتل. والشعور بالخطيئة يحول الحبيين إلى شريكين في الجريمة. إن تحطيم أية أسرة يؤدي إلى القضاء على من يحطمها، فكما ترك الغير كذلك سيتركنا الغير.

إن هدف كل حضارة هو الانحلال عن طريق الإفراط في التمدن. وعوامل الانحلال - الترف والشك والاجهاد والخرافات - باقية دائماً. وحضارة فترة من الفترات تصبح الساد الذي يغذي حضارة الفترة التالية. كل شيء يفرط في التضج على هذا النحو. وكوارث العالم مردها أن سكانه لا يستطيعون أن يبلغوا سن الشيخوخة في آن واحد. فهناك دائماً أمة فجأة متعصبة متلهفة إلى القضاء على الأمة المتساعمة التي لان عودها مع السنين.

من فن الزواج التي يتميز بها، والتي قد لا يستطيع أن يقاومها أولئك الذين ذاقوا طعمها، الحوار - أعني تلك المحادثة الدائمة التي تجري بين إنسانين يناقشان معا كل شيء وكل شخص حتى يضع الموت حدا لها. هذه المحادثة هي التي بمضي الوقت تجعل المساواة المشتركة أشد جاذبية من أية صورة من صور العبودية أو السيادة. بيد أن هذه المحادثة قد تكون خطيرة في حالة الفنان. فالفنان أحد أولئك الناس الذين ينبغي لهم أن يطلوا بمفردهم خارج النافذة، ودخوله في هذا النوع من الحديث الذي لا يتقطع خلال الحياة بأسرها إنما هو ضرب من التشتت الممتع. وهو - على الرغم من اللذة التي يجلبها فهم مشترك للكوميديا الانسانية - يزرع إلى حرمانه من تلك اللحظات الأكثر ندرة والتي ينفرد بها. ولهذا السبب نجد أن كبار الفنانين لا ييؤحون دائماً بجميع أسرهم لزوجاتهم (ولذلك كانت الزوجة الثانية أحياناً أفضل زوجة في حالة الفنان)، ونجد أيضاً أن علاقة الكثير من الفنانين بزوجاتهم كثيراً ما تكون مثار حيرة لدى المشاهدين.

من «القبر المضطرب»

السأم هو حالتنا عندما لا نحقق إمكانياتنا، وتأتي الضمير عندما لا نكون قد حققنا هذه الإمكانيات، والقلق هو حالتنا عندما لا نتمكن من تحقيقها. ولكن ما هي هذه الإمكانيات؟

لنأخذ فكرة بسيطة مثل الرغبة في الرقي أو في إصلاح أنفسنا، ولنساءل: هل هذه الرغبة غريزة إنسانية طبيعية أم هي نتيجة ظروف حددت حياتنا في سن مبكرة؟ إن التماسيح والنسور مثلا لا تتطور أوتري، ومع ذلك فهي تبدو راضية كل الرضى بوضعها البسيط. وكثير من البشر يستمتعون بحياة هادئة دون أن يشعروا بوجوب التطور أو الرقي. إن الرغبة في التطور ينشأ معها الخوف من أن نظل جامدين، أو الشعور بالذنب. ألم نكن أسعد حالا لو لم يوجد لنا آباء يجعلوننا نحاول أن نكون صالحين، ومعلمون بالمدرسة يقنعوننا بوجوب العلم، ولو لم يوجد لنا أحد يود أن يكون فخورا بنا؟ هل يهم الطبيعة على الإطلاق ما إذا كنا نتطور أم لا؟ إن غرائز الطبيعة تسمى إلى إشباع الجوع والجنس والقضاء على الخصم والدفاع عن الصغار. أي وحش ذلك الذي أدخل فكرة التقدم والرقي؟ من ذا الذي أفسد تصورنا للسعادة بالآلام التضج هذه؟

الشخص الكسول، مهما كانت مواهبه الأصلية، يقضي على نفسه بأن تكون أفكاره غير أصيلة وأن يكون أصدقاؤه أناسا من الطبقة الثانية.

الدليل الصادق لشخصية الرجل هو صحة زوجته.

الخيال = الحنين إلى الماضي، إلى الغائب. إنه المحلول السائل الذي «يحمض» فيه الفن الصور الفوتوغرافية للحقيقة. فالغنان يفرز الحنين حول الحياة مثلها تنزل الدودة الشرقة . . . والفن بدون الخيال هو كالحياة بلا أمل.

ترجمة

محمد مصطفى بدوي

بدر شاكر السيّاب

قصيدتان

من خلل الثلج

من خلّل الثلج الذي تنثّه السماء،
من خلل الضباب والمطر،
ألمح عينيك تشعان بلا انتهاء
شعاع كوكب يغيب ساعة السحر.
وتقطران الدمع في سكون،
كان أهدابهما غصون
تنطف بالندى، مع الصباح، في شتاء.
من خلل الدخان والمداخن الضخام
تمجّج، من مغار قابيل، على الدروب والشجر
ذراً من النجيع والضرام،
أسمع (غيلان) يناديك من الظلام
من نومه اليتيم في خرائب الضجر.

سمعت كيف دقّ بابنا القدر؟
فارتعشت، على ارتجاف قرعه، ضلوع

ورقرقت دموع
فاختلس المسافر الوداعَ وانحدر؟

وقبله بين في وخاقي تحار
كأنها التائه في القفار
كأنها الطائر إذ خرب عشه الرياح والمطر،
لم يحوها خد غيلان ولا جبين.
وجه غيلان الذي غاب عن المطار!
وأنت إذ وقفت في المدى تلوحين!

إقبال . . . إن في دمي لوجهك انتظار،
وفي يدي دم إليك شدة الحنين.
ليتك تقبلين
من خلل الثلج الذي تنثه السماء،
من خلل الضباب والمطر.

شعاع أيتوب

يا رب أيتوب، قد أعبأ به الداء
في غربة دونما مال ولا سكن،
يدعوك في الدُّجَن
يدعوك في ظلموت الموت: أعبأ
نأه القواد بها فارحه إن هتأ.
يا منجيا فُلك نوح مزق السُدفا
عني، أعدني إلى داري، إلى وطني.

أطفال أيتوب من برعاهم الآنا؟
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات.

يا ربُّ أَرْجِعْ على أيوبَ ما كانا:
جِيكُورَ والشمس والأطفال راكضةً بين النُحَيْلاتِ،
وزوجَه تَمَرِّى وهي تبتسم
أو ترقب الباب، تعدو كلها قُرْعاً:
لعله رجعا
مشاة دون عكاز به القدم!

في لندنَ الليلُ موت نَزْعُهُ السَّهَرُ
والبرد والضجرُ
وغربة في سواد القلب سوداء.
يا رب، يا ليت أني لي إلى وطني
عُودٌ لتلثمني بالشمس أجواء
منها تنفست روحي: طينها بدني
وماؤها الدم في الأعراق ينحدرُ.
يا ليتني بين من في تُرْبِها قُبروا!

لأنه منك، حلُّوْ عِنْدِي المرضُ:
حاشا فلستُ على ما شئتُ أعترضُ.
والمال؟ رِزْقٌ سيأتي منك موفورُ:
هيات أن يذكرك الموتى وقد نهضوا
من رقدة الموت كم مص الدماء بها دودٌ ومدَّ بساطَ الثلج دَيَّجورُ،
اني سأشني، سأنسى كل ما جرَّحا
قلبي وعمرى عظامي فهي راعشةٌ والليل مفرورُ،
وسوف أمشي إلى جيكُورَ ذات ضُحى!

رأي جديد في العلم ومنهجه

هناك رأي شائع يقول إن العلم الحديث إنما نشأ في القرن السابع عشر بعد أن رسم له الطريق الفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون في كتابه «الأورجانون الجديد» الذي صدر عام ١٦٢٠. والمعروف أن بيكون قد عارض في هذا الكتاب المنطق الأرسطي كما كان يمارسه في زعمه المدرسون في العصر الوسيط، ووضع خطوط منهج تجريبي يقوم على الملاحظة والتجربة. ولما كان من المسلم به أن الاعتماد على الملاحظة والتجربة ركن هام من أركان البحث العلمي، فأصحاب هذا الرأي يعتبرون فرانسيس بيكون أحد الذين وضعوا أسس العلم الحديث. وأول شيء أود أن أقرره هو أن هذا الرأي أبعد ما يكون عن الصواب، وأصحابه في الحقيقة إنما كانوا ضحية لمزاعم بيكون نفسه فأخذوها قضية مسلمة يستمضون بها عن البحث التاريخي في أصول العلم الحديث. نعم اعتقد بيكون أنه فتح بمنهجه الطريق إلى علم جديد، ولكن ما كان أبعد عن فهم طبيعة العلم الذي كان يتشكل في أيدي معاصريه. لقد أنكر بيكون مثلاً النظرية الكوبرنيقية لأنها قالت بشيء لا يشهد به الحس في رأيه (أعني ثبات الشمس وحركة الأرض حولها)، وبذلك انفصل عن جمهرة العلماء والفلاسفة الذين حللوا أعلام الثورة العلمية في عصره. وأيضاً لم يكن له أن يعرف قدر النظريات الجديدة التي جاء بها جاليليو، لأنه لم يدرك ما للرياضيات من دور جوهري عرفه لها جاليليو في البحوث الطبيعية. لم يبدأ العلم الحديث إذن بفرانسيس بيكون. بل من الخطأ أن نقول إن العلم الحديث نشأ في القرن السابع عشر. ولكن لسنا هنا بصدد البحث التاريخي عن أصول العلم الحديث، بل بصدد إيضاح طبيعة المنهج العلمي. فلنتنظر أولاً في منهج بيكون حتى نبين مواضع الاعتراض عليه.

دای جدید فی العلم و منهجه

أطلق بیکون علی منهجه اسم «الاستقراء». وهو یرید بالاستقراء أن یکون نوعا من الاستنتاج البرهانی تنادی بواسطته إلی نتائج یقینیة عن العالم الطبیعی. والاستنتاج لکی یوصل إلی نتائج یقینیة یمب أن یدأ من مقدمات یقینیة. فن أین نأی بالمقدمات الیقینیة؟ وجواب بیکون علی هذا السؤال هو: من التجربة. أی أن الانسان إذا تجرد من معتقداته التي ورثها عن أجداده أو فرضها علیہ المجتمع الذی یعیش فیہ أو انساق إلیها بحکم نشأته وظروفه الخاصة، ونظر إلی الأشياء نظرة خالصة من المیول والأهواء، فهو یری الطبیعة علی حقیقتها. وهذه الرؤیة الخالصة النقیة هی المشاهدة الأولى التي یمب أن ینی علیها وعلی أمثالها کل معارفه المستقبلية. وتنحصر مهمة الباحث الطبیعی فی «استخلاص» الحقائق الطبیعیة من أمثال هذه المشاهدات دون أن یمضی من عنده شیئا. ولن نطیل فی وصف تفاصيل الاستقراء البیکونی، فیکفی أن نقول إنه طریقة تعین الباحث علی التأدی تدریجیا من الخاص إلی العام فینقل من الجزئی إلی الکلی ثم من هذا الکلی إلی ما هو أعم منه حتی یصل إلی أكثر الأشياء عموما وکلیة - وهذه نهاية الطریق. وإذا أردنا أن نصوغ طریقة بیکون هذه فی عبارة حديثة قریة الفهم قلنا إنها طریقة لاستنتاج القوانين العامة من القضايا الجزئیة الخاصة التي تطلعننا علیها المشاهدات والتجارب.

أول ما نلاحظه أن المعرفة التي یطلبها بیکون هی معرفة «یقینیة»، أی لا ینالها الشک ولا یأتیها الباطل. والذي یضمن الحصول علی الیقین عنده أن المقدمات مستقاة من التجربة الخالصة، والتجربة الخالصة حق، فالمقدمات صادقة من غیر شک. وما دامت القوانين مستنتجة استنتاجا صحیحا من هذه المقدمات، فهذه القوانين أیضا لا یمکن إلا أن تكون صادقة. وهذا الاعتقاد فی إمكان المعرفة الیقینیة یضع بیکون فی کفة واحدة مع أرسطو وإن اختلف سبیله إلی هذه المعرفة عما رسمه الفیلسوف اليونانی للوصول إلیها. ونلاحظ ثانیاً أن المشاهدات والتجربة هما نقطة البداية فی البحث العلمی عند بیکون، بمعنی أن واجب الباحث أن یمرر مشاهداته وتجاربه خالی الذهن تماماً من کل فكرة سابقة، فیسجل ما یراه ثم یمستنج بالمنتطق (الاستقراء) ما یلزم عن هذه المشاهدات والتجارب لزوما ضروریا.

والواقع أن بیکون قد حاد عن الصواب فی کل من الأمرین السابقین. فالمرقة

رأي جديد في العلم ومنهجه

اليقينية بأي شيء يتعلق بالعالم الطبيعي أمر مستحيل - بدلنا على ذلك تاريخ العلم والتحليل المنطقي لطبيعة النظرية العلمية. وأيضا ليس من الحق أن نقول إن البحث العلمي يبدأ من الملاحظة والتجربة، فالملاحظة والتجربة لها في البحث العلمي دور مختلف تمام الاختلاف عما تصوره سيكون ومن يردد الآن أقواله. ولكن قبل أن أمضي إلى بيان ذلك أود أن أقول إن النظرية التي سأعرضها الآن في طبيعة المنهج العلمي ترجع في مجموعها إلى الفيلسوف المعاصر كارل بوبر، أستاذ المنطق ومنهج العلوم في جامعة لندن.

ولنتنظر أولا في طبيعة الدور الذي يجب أن ننسبه إلى الملاحظات والتجارب. هل نعتبر نتائج الملاحظات والتجارب مقدمات تستنتج منها القوانين الكلية؟ وهل نقول إن الباحث عن أمر من الأمور الطبيعية يبدأ في الواقع بإجراء الملاحظات والتجارب حتى يستنبط منها نظرية عامة؟ هذان السؤالان مختلفان أحدهما عن الآخر. فالأول سؤال منطقي، والثاني سؤال سيكولوجي أو تاريخي، والسؤالان معا ينتميان إلى ما يسمى بنظرية المعرفة. والجواب عليها معا يجب أن يكون بالنفي، لا بالاثبات كما اعتقد بيبكون. أما فيما يتعلق بالسؤال الأول، المنطقي، فإن أول ما ينبغي لطالب المنطق معرفته أن لا يزيد مضمون النتيجة أبدا عن مضمون المقدمة أو المقدمات التي لزمّت عنها هذه النتيجة. ولكن إذا كانت نتيجة الاستقراء في زعم أصحابه هي القانون الكلي الذي يصدق في كل زمان ومكان، وكانت مقدماته هي التجارب والملاحظات المحصورة دائما في زمان معين ومكان معين، فالاستقراء لا يمكن أن يكون استنتاجا صحيحا. وقد حاول الفلاسفة منذ هيوم إلى الوقت الحاضر أن يأتوا بحل لهذه المشكلة (التي تعرف باسم مشكلة الاستقراء). ولكن لم يحظ واحد من هذه الحلول بقبول الجميع. وفي رأي بوبر أن مشكلة الاستقراء لا وجود لها، لأن الاستقراء نفسه لا وجود له. وهذا يؤدي بنا إلى مناقشة السؤال الثاني، السيكولوجي أو الواقعي.

لو جلست إلى صفحة بيضاء والقلم في يدك، وفرضنا أنك نجحت فعلا في إفراغ ذهنك من الأفكار، ثم طلب إليك أن تسجل ما تشاهده من حولك، فإذا نظنت كتابا في الصفحة الموضوعه أمامك؟ أظن أن أقرب إجابة إلى الصواب هي هذه الإجابة القاطعة: لا شيء! ذلك أن ما يجري ليس شيئا واحدا ولا أشياء كثيرة، بل أشياء لا نهاية لتنوعها. فإلى أي هذه الأشياء اللامتناهية، وإلى أي صفة من صفاتها اللامتناهية،

دای جدید فی العلم ومنهجه

أوجه انتباهي؟ هل أوجهه إلى عدد الأشياء التي تحتويها غرقي، أم إلى أشكالها، أم إلى ألوانها، أم إلى أوضاعها بالنسبة إلى بعضها البعض؟ وهل أهمل درجة الحرارة في الغرفة، وهي متغيرة من مكان إلى مكان ومن وقت إلى وقت؟ وهل أهمل شدة الضوء فيها، وهي أيضا متغيرة من مكان إلى مكان ومن وقت إلى وقت؟ وما شأن الأصوات التي أسمعها، وهي كثيرة ومتنوعة؟ وهكذا إلى غير نهاية. ومعنى كل ذلك أن الانسان لا يبدأ بالملاحظة الحقة إلا إذا كان يعرف ماذا يريد أن يشاهد، أي أن الانسان بعبارة أخرى حين يوجه حواسه إلى الأشياء المحيطة به فهو يفعل ذلك وفي ذهنه مجموعة من التوقعات المعينة قد توافقت فيها بعد الملاحظة الحسية وقد لا توافقت، فإن خالفها عدل الانسان من توقعاته السابقة واتجه بحواسه إلى الأشياء المحيطة من جديد وفي ذهنه توقعات جديدة. وهذا الذي أسميناه في حالة الادراك الحسي باسم التوقع نسميه في حالة البحث العلمي باسم القرض: فنقول إن العالم لا يتجه أبدا إلى إجراء المشاهدات والتجارب إلا وفي ذهنه فرض معين، أي فكرة سابقة قد توافقت هذه المشاهدات والتجارب وقد لا توافقت. وهذا القرض لا شك قد توصل إليه العالم في ضوء مشاهدات سابقة، ولكن هذه المشاهدات السابقة كانت مسبوقه بفرض آخر، وهكذا بحيث يكون القرض سابقا دائما على الملاحظة الحسية.

ونحن لو نظرنا في تاريخ العلم لوجدنا كثيرا من الأمثلة المؤيدة لهذا الرأي. فالبحث العلمي، كما يطلنا على ذلك التاريخ، يبدأ دائما من إدراك مشكلة ما. وتنشأ المشكلة أحيانا من تعارض نظريات سابقة، وقد تنشأ أيضا من مخالفة المشاهدات والتجارب الجديدة لنظرية مسلم بها أو موضوعة موضع الاختبار. وفي الحالتين يقوم الجانب النظري في البحث بدور جوهرى، إذ هو بمثابة القوة المحركة للبحث. ويأتي العالم بحل للمشكلة بأن يقترح فرضا جديدا يأخذ في اعتباره الآراء السابقة والتجارب الجديدة، ثم يضع هذا القرض الجديد على محك الاختبار، فلما أن تؤيده التجارب فيقت (مؤقتا على الأقل)، وإما أن تعارضه فيرفض. وفي حالة الرفض يبدأ البحث عن فرض جديد، وهكذا. وواضح أن هذه الطريقة مخالفة للطريقة البيكونية تمام المخالفة. فعند بيكون المشاهدات والتجارب هي المبدأ، والاستقراء هو المنهج، والقروض من الواجب استبعادها. وبحسب النظرية الجديدة التي فصل الكلام فيها بوبر: المشكلة هي المبدأ، والاستنباط من

دای جدید فی العلم ومنهجہ

الفروض هو المنهج، والوظيفة الحقيقية للتجارب والملاحظات هي الاختبار، أي امتحان الفروض الموضوعية، ولذلك تعرف هذه الطريقة باسم الطريقة الفرضية الاستنباطية. وهنا قد يسأل القارئ: ومن أين يأتي العالم بالفروض التي يضعها لحل مشكلة معينة؟ والجواب أنه يبتكر هذه الفروض ابتكاراً، وقد يكون لخبرته السابقة أثر في هذا الابتكار (بل لا شك أن للخبرة السابقة أثراً هاماً)، ولكن الفروض ليست مستنتجة بطريقة منطقية (استقرائية أو غير استقرائية) من الخبرة السابقة، وهي إذن يجب اعتبارها من خلق الخيلة. وفي هذه النظرية الفرضية إذن يقوم الذهن وتقوم الخيلة خاصة بدور جوهري أنكره سيكون إنكاراً تاماً.

ومن الطبيعي أن يتبادر إلى الذهن أسئلة كثيرة تفضي إليها الأقوال السابقة: إذا كانت النظرية العلمية من خلق الخيلة فما الذي يميز العلم عن غيره من أنواع النشاط الذهني الخلاق؟ وبوجه خاص ما الذي يميز العلم عن الميتافيزيقا مثلاً؟ وكيف نزع الصدق (الحق) للنظريات العلمية، وما معنى الصدق في هذه الحالة؟ وأيضاً إذا كان الأمر على ما وصفنا الآن، فكيف نفضل نظرية علمية على نظرية أخرى؟ وما هو معيار التقدم العلمي؟ فلنحاول الإجابة على هذه الأسئلة فيما يلي.

إن الفصل بين العلم التجريبي وبين الميتافيزيقا مسألة ظهرت للفلاسفة أهميتها ظهوراً قوياً منذ كانط في القرن الثامن عشر. وفي القرن الحالي حاول أن يأتي بحل لها أصحاب مدرسة الوضعية المنطقية التي نشأت في فيينا ثم شاع أمرها بعض الوقت في إنجلترا وأمريكا. والحل الذي اقترحه هذه المدرسة يقوم على ما يعرف بمبدأ قابلية التحقيق. فقالوا إن القضايا التجريبية (قضايا العلم التجريبي) هي التي يمكن أن تتحقق في التجربة، وقضايا الميتافيزيقا هي التي لا يمكن لها ذلك. ثم أضافوا إلى هذا القول قولاً آخر، وهو أنهم اعتبروا معنى القضية مكافئاً لمضمونها التجريبي. فلما كانت القضايا الميتافيزيقية خالية من كل مضمون تجريبي (من حيث إنها لا تقبل التحقيق)، فهي إذن قضايا لا معنى لها، أو الأدق أن نقول إنها تشبه أن تكون قضايا وليست في الحقيقة قضايا بالمعنى الصحيح. هذا الرأي قد تحلى عنه أصحاب الوضعية المنطقية بعد أن دافعوا عنه بكل قوتهم فترة ليست بالقصيرة، وقد كان لاعتراضات بوبر عليه أثرها في هذا الصدد. ولن نشرح هنا هذه الاعتراضات بالتفصيل، ولكننا نذكر أن بوبر قد بين أن التجربة

دای جدید فی العلم و منهجه

لا يمكن أن «نحقق» أية قضية تجريبية، بمعنى إثبات صدقها إثباتاً تاماً، ولو كانت القضية التجريبية هي مثل قولنا «هذه قطعة من السكر». وتبين أيضاً أن المقياس الذي جاء الوضعيون المنطقيون للفصل بين الميتافيزيقا والعلم التجريبي يلزم عنه وضع قضايا المنطق والرياضيات مع القضايا الميتافيزيقية والحكم عليها بأنها هي الأخرى لا معنى لها. والذي يهمنا فيما نحن بصدد الآن أن پوپر قد جاء بمقياس جديد للفصل بين العلم والميتافيزيقا لا يرد عليه مثل ما ورد على مبدأ قابلية التحقيق من اعتراضات، وعلى هذا المقياس الجديد أقام پوپر نظريته في المنهج العلمي بأسرها. ويجب أن يتضح لدينا من أول الأمر أن مقياس پوپر لا يقصد به التمييز بين ما له معنى وما ليس له معنى من القضايا (فهو لم يكن تعنيه مسألة المعنى)، بل التمييز بين ما ينتمي إلى العلم التجريبي من القضايا وبين ما لا ينتمي إليه. ومعاره هو: القضايا التجريبية (العلمية) هي التي تقبل التكذيب، وما عداها فهو لا يقبل التكذيب. والمقصود بقابلية التكذيب أن يكون باستطاعتنا أن نتصور ظروفاً معينة لو تحققت كذبت القضية التي ننظر فيها. قضية باركلي مثلاً «وجود الشيء هو كونه مدركاً» هي قضية غير علمية (هي في هذه الحالة الخاصة قضية ميتافيزيقية)، لأننا لا نستطيع أن نتصور ظروفاً معينة تكذبها. إذ مهما كانت الظروف أو الأحوال المتحققة في الواقع قال لنا باركلي إن تحققها في الوجود هو كونها مدركة. ولكن قانون نيوتن في الجاذبية يكذب لو وجدنا كتلتين لا تتناسب قوة الجذب بينهما طردياً مع حاصل ضرب مقدار هاتين الكتلتين. ويكذب قانون جاليليو في الأجسام الساقطة لو شاهدنا جسماً لا تزيد سرعته أثناء سقوطه بازدياد الفترة الزمنية التي بدأت بسقوطه، ويكذب قانون انعكاس الضوء لو حدث في حالة من الأحوال أن كانت زاوية الانعكاس غير مساوية لزاوية السقوط، وهكذا.

ولكي ندرك بعض النتائج التي ينطوي عليها مقياس پوپر، نوضح أولاً ما نقصده بالنظرية العلمية. ونحن نقصد بالنظرية العلمية شيئاً يخالف القانون العلمي. فالقانون العلمي قضية مفردة، كقانون الجاذبية مثلاً، أو قانون أرشميدس في الأجسام الطافية، أو غير ذلك. ولكننا حين نتكلم عن نظرية نيوتن في الجاذبية فنحن نقصد مجموعة القضايا التي تشتمل على قانون الجاذبية والمسلمات التي يلزم عنها هذا القانون وغيره من القوانين. والقضايا التي تتألف من مجموعها نظرية علمية معينة تكون مرتبة فيها يسمى

دای جدید فی العلم ومنهجه

نسقا استنباطيا. ولعل أقرب مثال على النسق الاستنباطي هو هندسة أفليدس، أي مجموعة المقدمات (كالبديهيات والتعريفات) والقضايا التي يبرهن عليها أفليدس بواسطة استنباطها (أو استنتاجها) من هذه المقدمات. والفارق الجوهرى بين هندسة أفليدس ونظرية الجاذبية (مثلا) هو أن قضايا النظرية الأخيرة (على عكس قضايا أفليدس) هي قضايا تجريبية، أي قابلة للتكذيب. ولكننا في حالتي النظريتين معا نستطيع أن نميز بين ثلاثة مستويات: الأول مستوى القضايا التي لا يبرهن عليها في النظرية نفسها وهي لذلك تكون مقدمات فحسب في هذه النظرية (كالبديهيات في الحالة الأولى والفروض في الحالة الثانية)، والثاني هو مستوى القضايا التي تستنبط من غيرها ويستنبط منها غيرها في النظرية، ولنا أن نسميها قضايا متوسطة، والثالث مستوى القضايا التي تنتج عن سواها ولا ينتج عنها قضايا أخرى في النظرية، وهذه هي النتائج الأخيرة في النظرية. ومن الواضح أن أعم القضايا في أية نظرية مرتبة على هذا النحو هي قضايا المستوى الأول، أو الفروض، وأخص القضايا فيها هي قضايا المستوى الثالث.

ولأن الفروض طبيعتها العموم لا الخصوص، فليس باستطاعة العالم أن يجري عليها الاختبار مباشرة. ومن هنا كانت أهمية النسق الاستنباطي: فالعالم يحاول أولا أن يستنبط من الفروض قضايا أخرى أخص، ثم أخرى أخص منها، حتى يصل إلى قضايا هي من الخصوص بحيث يمكنه مقارنتها بالتجارب التي يجريها. ونتيجة هذه المقارنة أحد أمرين: فإما أن تكون التجارب موافقة للنتائج المخصوصة المستنتجة، وإما أن لا تكون. ففي الحالة الأولى تعتبر النتائج المخصوصة المستنتجة صادقة، وفي الحالة الثانية تعتبر كاذبة. ولكن ماذا يكون حكمنا على القوانين الكلية (الفروض الأولية) في كل من هاتين الحالتين، وماذا يكون حكمنا على النظرية بأسرها؟

هناك قاعدتان منطقيتان تفيدنا مرققتها في هذه المرحلة. القاعدة الأولى مؤداها أن الاستنتاج الصحيح إذا كانت مقدماته صادقة، فنتأجه صادقة بالضرورة، ولكن صدق النتائج في الاستنتاج الصحيح ليس دليلا على صدق أية مقدمة من مقدماته (أي أننا يمكن أن نستنتج قضايا صادقة من مقدمات كاذبة). والقاعدة الثانية مؤداها أن الاستنتاج الصحيح إذا كانت نتيجته كاذبة فلا بد أن تكون إحدى مقدماته على الأقل كاذبة، ولكن العكس غير صحيح، أي أن كذب المقدمات كلها أو بعضها ليس دليلا

دای جدید فی العلم و منهج

على كذب النتيجة أو النتائج. فلنسم القاعدة الأولى قاعدة انتقال الصدق، والثانية قاعدة ارتداد انكذب. وهاتان القاعدتان مسلم بهما من الجميع، وعليها ينهض المنطق الصوري بأسره. وفي ضوء ما قلناه عن ترتب قضايا النظرية العلمية في هيئة نسق استنباطي. يتبين لنا الدور الحقيقي للاختبار العلمي القائم على المشاهدات والتجارب. ذلك أنه إذا تبين من المشاهدات والتجارب أن النتائج الأخيرة في النظرية العلمية صادقة، لم يكن لنا أن نحكم بناء على ذلك بصدق مقدمات النظرية، أي القوانين الكلية فيها (القاعدة الأولى). ولكن إذا تبين لنا على العكس كذب نتيجة واحدة من النتائج المخصوصة المستنتجة في النظرية، فهذا دليل قاطع على كذب بعض مقدمات النظرية على الأقل (القاعدة الثانية). ويلزم عن ذلك مباشرة أن النظرية العلمية لا يمكن البرهنة أبداً على صدقها مهما أيدتها التجارب بموافقة نتائجها المخصوصة. ولكن النظرية العلمية يمكن البرهنة على كذبها إن وجد تعارض بين المشاهدة وإحدى نتائجها المخصوصة. وواضح أن هذا التحليل المنطقي متفق مع معيار پوپر في اعتبار قابلية التكذيب خاصية للنظرية العلمية التجريبية. ونتيجة التحليل أن الاختبار التجريبي إما أن يؤيد النظرية وإما أن ينفدها، وليس لنا أن نطالبه بأكثر من ذلك.

ولكن القوانين العلمية الكلية والنظريات التي تحتويها إذا كانت بحيث لا يمكن الجزم بصدقها، فهل معنى ذلك أنه لا يوجد ما يبررها؟ وإذا كان الصدق من الصفات التي لا يجوز أن نحمّلها على النظرية العلمية، فما أساس المفاضلة بين هذه النظريات؟ ولم نعتبر النظريات الراهنة (كنظرية النسبية مثلاً) أكثر تقدماً من النظريات السابقة؟ والسؤال الأول لا صعوبة في الإجابة عليه. فالذي يبرر النظرية العلمية هو موافقة نتائجها للتجارب، ونحن نبقى عليها ما دامت التجارب تؤيدها. ولكن ليس لدينا دليل على أن هذا التأييد سوف يستمر إلى الأبد. وتاريخ العلم يطلعننا على كثير من النظريات التي ظن الناس فترة طويلة أنها لا يمكن أن يأتيتها الباطل قد ظهر فيها بعد كذبها، وذلك باكتشاف مشاهدات جديدة تناقض هذه النظريات. واكتشاف مثل هذه المشاهدات المعارضة يجب أن يؤدي بنا إلى نبذ النظرية التي تخالفها. ولا بأس من استخدام لفظ «الصدق» بمعنى التأييد التجريبي، ولكن الصدق المطلق لا وجود له في العلم التجريبي.

رأي جديد في العلم ومنهجه

وقد يستنتج القارئ من ذلك أن الحقيقة العلمية شيء غير موضوعي، ما دام غير مطلق. ولكن هذا استنتاج خاطئ. والواقع أن الموضوعية، وهي من أهم مميزات المعرفة العلمية، لا تزال باقية على حالها، وذلك لسببين. الأول ما رأيناه من أننا نستند في قبول النظرية أو رفضها إلى الاختبار التجريبي. والتجربة أمر عام في متناولنا جميعا، وإذا فلاحتكام إليها ليس احتكاما إلى سلطة خاصة أو نسبية. والسبب الثاني أننا نملك معيارا موضوعيا للمفاضلة بين النظريات العلمية وإن كنا لا نملك الحكم على واحدة منها بالصدق المطلق. وقد صاغ بوهر هذا المعيار بالاستناد إلى معيار قابلية التكذيب الذي جاء به، فقال: تفضل النظرية على نظرية أخرى (على افتراض أن الملاحظة تؤيدهما معا) إذا كانت قابليتها للتكذيب أكبر من الأخرى. وأيضا يمكن القول إن التقدم العلمي هو الانتقال من نظريات أقل قابلية للتكذيب إلى نظريات أكثر قابلية للتكذيب. فلنشرح ذلك القول الغريب في ظاهره بمثال.

لقد جاء جاليليو بنظرية تفسر سقوط الأجسام وحركة المقذوفات. وجاء كبلر بنظرية تفسر حركات الكواكب السيارة. والمقصود بالتفسير هنا أن النظريتين تلزم عنها نتائج متفقة والملاحظات الواقعة في دائرتهما. ولم تكن هناك صلة ظاهرة بين النظريتين. ثم جاء نيوتن بنظريته المعروفة في الجاذبية، وهي نظرية تفسر الظواهر التي فسرتها من قبل نظرية جاليليو ونظرية كبلر، بالإضافة إلى ظواهر أخرى لم يكن باستطاعة إحدى النظريتين السابقتين تفسيرها. ولذلك فقد استعاض الناس عن نظريتي جاليليو وكبلر بنظرية نيوتن. ولكن ما هو المعيار الذي انطوى عليه هذا التفضيل؟ هو بكل بساطة أن نظرية نيوتن تفسر أكثر مما تفسره النظريتان السابقتان. ولكن ما معنى ذلك؟ — فلنتلق عبارة «المضمون التجريبي» على مجموعة النتائج التجريبية التي تلزم عن نظرية معينة. فيكون المضمون التجريبي لنظرية جاليليو هو مجموع نتائجها المتعلقة بظواهر سقوط الأجسام وحركة المقذوفات. والمضمون التجريبي لنظرية كبلر هو مجموع نتائجها المتعلقة بحركة الكواكب السيارة في المجموعة الشمسية. ولأن نظرية نيوتن يلزم عنها نتائج النظريتين الآخرين، بالإضافة إلى نتائج جديدة متعلقة بمجموعة جديدة من الظواهر، فالمضمون التجريبي لنظرية نيوتن لا يزيد فقط على مضمون أية واحدة من النظريتين الآخرين، بل يزيد على مضمونها معا. وإذن فقولنا إن «القوة التفسيرية»

دای جدید فی العلم ومنهجہ

لنظرية نيوتن أكبر معناه أن مضمونها التجريبي أكبر. ولكن سعة المضمون التجريبي يدل بدوره على أن النظرية تنبأ بعدد أكبر من الحوادث التي قد تتحقق وقد لا تتحقق. فاحتمال تكذيب النظرية ذات المضمون الأكبر أقوى من احتمال تكذيب النظرية ذات المضمون الأقل. وعلى ذلك فنظرية نيوتن التي نعتبرها متقدمة على نظريتي جاليليو وكبلر هي أكثر قابلية للتكذيب من هاتين النظريتين. وهذا الذي قلناه عن العلاقة بين نظرية نيوتن من ناحية ونظريتي جاليليو وكبلر من ناحية أخرى، نقوله أيضا على العلاقة بين نظرية أينشتاين في النسبية العامة ونظرية نيوتن. أي أن نظرية أينشتاين قوتها التفسيرية أكبر ومن ثم فمضمونها التجريبي أكبر وقابليتها للتكذيب أيضا أكبر. وهذه الحال تدعونا إلى صياغة صفة جديدة نستطيع أن نخلعها على النظريات العلمية التي رأينا أننا عاجزون عن وصفها بالصدق، وهي صفة «الاقتراب من الصدق». فالنظرية التي مضمونها التجريبي أكبر من غيرها، والتي أيدها المشاهدات ولم تعارضها، فتكون بذلك قوتها التفسيرية أكبر، نقول عنها إنها أكثر قربا إلى الصدق من غيرها. فهذا المعنى نظرية نيوتن أقرب إلى الصدق من نظريتي جاليليو وكبلر، ونظرية أينشتاين أقرب إلى الصدق من نظرية نيوتن. وهكذا نتصور التقدم العلمي باعتباره حركة نحو طرف لا يمكن أن نبلغه أبدا ولكننا نقرب منه دائما، هذا الطرف أو النهاية هو الصدق أو الحق. لا نستطيع إذن أن نجزم بصدق أية نظرية علمية وإن كان باستطاعتنا أن نصف النظريات التي ثبتت على محك الاختبار بأنها قريبة من الصدق أو شبيهة بالصدق. وهذه العبارة الأخيرة تذكرنا بعبارة كثيرة الاستعمال في فلسفة العلوم، وهي عبارة «احتمال الصدق». والواقع أن فلاسفة العلوم عامة يسلمون الآن باستحالة البرهنة على صدق النظريات العلمية. ولكن اعتقاد أكثرهم ضمنا بالاستقراء، أي بأن القضايا العلمية مستقاة على نحو ما من المشاهدات، دعاهم إلى القول بأن المشاهدات تخضع على النظريات درجة معينة من الاحتمال. وبالطبع كلما زادت درجة احتمال صدق النظرية كان ذلك أفضل. فالنظرية التي يجب تفضيلها على غيرها هي التي درجة احتمالها أكبر، وأيضا يكون التقدم العلمي على هذه الرأي هو الانتقال من النظريات الأقل احتمالا إلى النظريات الأكثر احتمالا، وذلك يتعارض تمام المعارضة مع معيار پوپر الذي شرحناه الآن. وليبان ذلك فلنتظر في القضيتين الآتيتين: «ستمطر السماء غدا»، «سيكون

دאי جدید فی العلم ومنهجه

الجو حصوا بعد غده. ولنكون من هاتين القضيتين قضية مركبة منها هي هذه: «ستمطر السماء غدا وسيكون الجو حصوا بعد غده. ولا شك أن القضية الثالثة المركبة مضمونها التجريبي أكبر من مضمون أية واحدة من القضيتين الأوليين، وذلك لأنها تخبرنا بأكثر مما تخبرنا به كل واحدة من تلكا القضيتين. ولكن القضية المركبة هي في الوقت نفسه أقل القضايا الثلاث احتمالا (بالمعنى المأخوذ به في حساب الاحتمال)، وذلك لأنها تنبأ بأكثر مما تنبأ به كل واحدة من القضيتين الأوليين، وهي إذن أكثر تعرضا للتكذيب منها. فإذا كانت النظريات المفضلة في العلم هي التي قوتها التفسيرية أكبر، أي التي مضمونها التجريبي أكبر وقابليتها للتكذيب أيضا أكبر، فيجب أن نقول كذلك إن النظريات المفضلة هي التي درجة احتمالها أقل (بالمعنى المأخوذ به في حساب الاحتمال). والتقدم العلمي على هذا الرأي، لما كان انتقالا من نظريات أقل مضمونا إلى غيرها أكبر مضمونا، فهو الانتقال من نظريات أكثر احتمالا إلى نظريات أخرى أقل احتمالا.

هذه النظرية في المنهج العلمي التي عرضنا بعض خطوطها الرئيسية تنظر إلى العلم باعتباره مغامرة للعقل الانساني يعرض فيها نفسه دائما لخطر التكذيب أو التفتيد. فالعقل ينتج بما له من نشاط خلاق فروضا أو تخمينات يعرضها للاختبار. وعرضها للاختبار هو تعريضها للتكذيب. بل ينبغي في وجهة النظر هذه أن يكون هدف العالم دائما البحث عما يمكن أن يكذب النظرية التي يختبرها، لا البحث عما يمكن أن يؤيدها. ولو اقتصرنا عن البحث عما يؤيد نظريتنا، فما أكثر الشواهد التي لن نعدم حيلة من الحيل لاكتشافها! أما التأيد الذي يمكن الارتكان عليه فهو الذي يتحقق رغم محاولاتنا الصادقة التي نبذلها لتفتيد النظرية المعروضة للاختبار. ولكن هذا الارتكان ليس أيديا، فالتأيد ليس معناه التحقيق النهائي، وإذن فالنظريات التي تأيدت لا تزال فروضا أو تخمينات يمكن أن يظهر كذبها في المستقبل، بل من المؤكد إن لم يقف التقدم العلمي أننا سوف نفندها في المستقبل لنحل محلها ما هو أقرب منها إلى الصديق. وما دام الأمر كذلك فالمنهج العلمي منهج محاولة وخطأ دائما، وأكبر معين للعلم على التقدم هو النقد الذي يظهر الخطأ في المحاولات السابقة، ثم النقد الذي يظهر الخطأ في المحاولات المستقبلية.

غيط قطن

سار يحك قدميه في نتوءات أرض الحارة الطويلة الضيقة، وبين شفتيه عقب سيجارة رطب. ورأى كلبا يتبع كلبة، وتقوست أمام عينيهِ واجهات البيوت كأنها نساء حوامل ضاقت بطونهن بما تحمل. وملأ أذنيه ضجيج الأطفال وهم يملأون الحارة كأنهم مجموعات من السمك. وصافحت أنفه رائحة تننة؛ ثم وقعت عيناه على قطعة جائعة تلتهم في نهم فضالة سمك. وتعجب: «سمك؟! ... غريبة! ... الناس دي بتجيب فلوس للسمك منين؟! ... ورفع نظره إلى البيت: «آه ... طبعاً ... الحاج علي السالك». وضرب يده في جيبه، وأطبق على الهواء. وعلى ناصية الحارة ألقى بنفسه على أول كرسي خيزران في مقهى المعلم حسين. وجاء الجرسون.

— مساء الخير يا جابر أفندي.

وأجاب في قرف:

— طيب.

— قهوة يا جابر أفندي؟

— لا.

— حلبة يا جابر أفندي؟

— لا.

غيط قطن

— جنزبيل؟ ينسون؟ كراوية يا جابر أفندي؟
— لا.

— قرقة طيب يا جابر أفندي؟

— اسمع وحياة أملك، مش عاوز اسمع ححك النهارده . . .

وتناهى إليه صوت الجرسون وهو يمازح زميله:

— واحد آخر الشهر لأفندية الحكومة وصلحه.

وعاد الجرسون يتنادى في صوته الجهوري، وهو يحاول أن يطفى به على صوت الراديو، والطاولة، والثرابثن، وعربات الكارو:

— واحد شاي حليب بوسطة.

— واحد تعميرة ع الشيعة.

— واحد بندق للمعلم حميده يا جدع.

ومع كل نداء كان جابر أفندي يردد لنفسه: «ساغ . . . ثلاثة تعريفة . . . نص فرنك»، ويعلق على هذا في سره قائلا: «الناس دي بتجيب القلوس دي منين؟» ويضرب يده في جيبه، ويطبق على الهواء. ويشتم رائحة القروش اللامعة المعطرة، وتقفز إلى أنفه رائحة الحارة الضيقة العفنة.

وراح يتابع بنظره الجرسون وهو يعبر الشارع متجها بالطلبات إلى دكان المعلم حميده المنجد. والمعلم حميده جالس على كرسي من القش في وسط الدكان، وقد اصطفت خلفه أكياس القطن، وجلس أمامه صبيه على حصير فرشها في مدخل الدكان وراح يعبىء مرتبة جديدة بقطن أبيض مندوف. ووجد جابر أفندي نظره مشدودا إلى يدي المعلم حميده وهو يعد حزمة من الأوراق المالية الخضراء، وقد انتفخ في جلابه كأنه كتلة كبيرة من قطن مندوف. ولم يعد جابر أفندي يرى إلا كتلة بيضاء تطفى على أكياس القطن المتراسة وتملأ المكان كله، ويقعا خضراء من الجنيحات تهتز مع اهتزازات كرش المعلم كأنها أوراق شجيرات القطن تهتز مع الريح.

وهبت بعض نسبات المغرب، وارتعش جلاب المعلم الأبيض، وارتسمت فوقه أشباح ظلال أكسبته أبعادا جديدة. وتحركت الأشباح في خفة ويسر وسرعة، كأنها فلاحات في جلابيب سمراء يجمعن القطن ويعبئن به ذلك الكيس المنتفخ. ورأى جابر أفندي نفسه

غيط قطن

يتدمج مع تلك الفلاحات ويجمع القطن. ولكنه لم يكن يملأ الكيس الكبير، بل يحشو جيوبه وعبه. وأحس بنفسه ينتفخ، ولانت عضلات جسمه وهو يحس بنعومة السرير الذي سينام عليه الليلة. لن تستطيع المرتبة النحيلة التي يرقد عليها كل ليلة أن تحزه بعظامها البارزة كأنها أعواد شجيرات القطن. تحسس بخياله المرتبة، فإذا هي ناعمة طرية. وتحسس بعينه الوسادة، فكانت لدنة رطبة كأنما امتلأت بأوراق شجيرة القطن الخضراء. وأحس بألم في عظام ظهره، تماما مثل الألم الذي تولده تنوعات القطن الجامدة في المرتبة النحيلة التي يرقد عليها كل ليلة، وهي تحزه بعظامها البارزة. كان الكرسي الخيزران الذي يجلس عليه قد غرس في لحمه. وتحسس جيبيه، وأطبق على الهواء. ونظر إلى الكرسي في غيظ واشمئزاز، ثم ركله بقدمه، وقام.

وعاد يزرع أرض الحارة الضيقة الرطبة، وهو يحك قدميه في تنوءاتها البارزة. كان الكلب ما زال يتبع الكلبة، واجهات البيوت مقوسة إلى الأمام كأنها نساء حوامل، والأطفال تضيق بهم الحارة كأنهم مجموعات من السمك، والقطعة ما زالت تلتهم فضلات الأسماك النتن.

وعندما وصل إلى بيته صافح أذنيه صوت زوجته:

— إانت جيت يا جابر؟

ولم يرد. وراح يخلع ملابسه في ببطء، ويلقي بها على كرسي في ركن الغرفة. وارتدى جلبابه الأبيض. ودخلت زوجته وقد ارتسمت على وجهها ابتسامة طيبة.

— أعملك فنجان قهوة؟

ونظر في عينيها الضاحكتين بعينه الكسيتين. وشاعت في نفسه راحة كبيرة، فلانت عضلات جسمه. ومد يده فجذبها إليه، وطوقها بذراعيه، وضمها إلى صدره. وأحس بنفسه ينتفخ في جلبابه الأبيض كأنه كتلة كبيرة من قطن مندوف، وهي تهتز فوق صدره كأنها ورقة خضراء كبيرة ترتعش في الريح.

ثم قام فأطفأ المصباح.

سوزا

«الناس» في نظري فتان: أولئك المغرمون بانتاجي، وأولئك الذين يمحنتونه. هذا هو شديد المبالغة، إلا أنه يحوي أكثر من مجرد ذرة من الصدق. فهذا الرجل المزيل، قصير القامة، ذو العينين المتوقدتين والوجه الذي تظهر فيه آثار الجدري - هذا الرجل هو الآن أكثر الشخصيات إثارة للجدل في العالم الفني بلندن. ولا يضاهي حماس المعجبين به حدة إلا عنف النقد الذي يوجهه إليه أولئك الذين ينتقصون من شأنه. كذلك نجد أن المعارض التي يعرض فيها إنتاجه تباع فيها جميع لوحاته، وتلقى دعابة كبرى وترحيبا وثناء في الصحف. ومع ذلك فلم يحظ سوزا على أي تقدير رسمي حتى الآن، إذ لا تعرض أي من لوحاته في معرض «تيت» الشهير بلندن. وهذا بالطبع قد جعله يشعر بشيء من المرارة، وإن كان يعزبه علمه بأن إirاده السنوي من لوحاته هو ضعف ما يتقاضاه رئيس وزراء بريطانيا!

وطبيعي أن الحال لم تكن هكذا دائما. فهذا الثراء إنما هو شيء حديث نسبيا، لم يأت إلا منذ بضع سنوات لا أكثر. فقد ولد سوزا في جوا بالهند عام ١٩٢٤، وكان أبوه مدرسا برع في عدة أشياء منها إتقانه للغة الانجليزية. والواقع أن سوزا لا يذكر شيئا عن أبيه لأنه مات بعد مضي ثلاثة أشهر فقط على مولده. بيد أنه يقول في مقال له بعنوان «جزء من قصة حياتي»، إن أباه كان ممن حرموا على أنفسهم شرب الخمر، فكان لا يشرب غير الماء بحيث أنه يوم زفافه فضل أن يسكب بعضهم الخمر على رأسه على أن يشرب نخب الحاضرين.

وهكذا قامت أم سوزا وحدها بتنشئته، وكانت امرأة متدينة ورعة تنتمي إلى الكنيسة الكاثوليكية. وعُمد سوزا وسمي فكتور، ولكنه في سن الخامسة أصيب بمرض الجدري الذي ظهر إذ ذاك في صورة وباء قاتل. ونذرت أمه أن تسميه من جديد في حالة شفائه باسم فرنسيس، وهو القديس الذي يحمي جوا. وشاءت الأقدار أن يعيش الطفل،

سوزا

ونذرت أمه نذرا آخر ، وهو أن تنشيء ولدها على أن يصبح قسيسا من جماعة الجزويت. وأرسل سوزا وهو في سن الثالثة عشرة إلى مدرسة ثانوية كاثوليكية في مدينة بمباي بقصد اعداده للدراسة الكهنوت. ولكنه فصل منها بعد عامين بسبب تردد غيابه وهروبه. ثم التحق بعد ذلك بمدرسة التصوير بالمدينة، وظل يدرس فيها خمسة أعوام، غير أنه فصل منها أيضا، وإن كان ذلك هذه المرة بسبب نشاطه السياسي اليساري الذي كان يستهدف القضاء على الحكم البريطاني في الهند.

وإبان الفترة ما بين ١٩٤٢ و ١٩٤٦ كان سوزا يرسل صوره كل عام إلى المعرض السنوي لجمعية التصوير في بمباي، ولكن الرفض كان مصيرها دائما. وأخيرا عرضت نماذج من إنتاجه عام ١٩٤٧ ومنح جائزة عليها. وفي ذلك العام أيضا أنشأ، بالاشتراك مع خمسة مصورين من الهند، جماعة المصورين التقدميين. وفي عام ١٩٤٨ كانت إحدى لوحاته ضمن ما عرض في معرض التصوير الهندي الذي أقيم في الأكاديمية الملكية في لندن، فكانت هذه المناسبة سببا لتحقيق رغبته القديمة في الهجاء إلى إنجلترا. فترك سوزا وطنه في العام التالي قاصداً ذلك البلد الذي تعلم القراءة والكتابة والتفكير بلغته منذ أيام طفولته.

وإذا كان سوزا قد توقع أن يكون غزوه لمدينة لندن أسهل من غزوه لبمباي فسرعان ما خيب ظنه. فالتحمة أعوام الأولى من إقامته هنا عاشها سوزا وهو يكاد يتضور جوعا، إذ لم ينجح في بيع لوحاته. وأمكنه أن يمسك رفق ورمق زوجته عن طريق كتابة المقالات لمجلات الطلبة الفكرية الفقيرة - مقالات يروي فيها شيئا من تاريخ حياته ويظهر فيها حنينه إلى الماضي. ويتضح من هذه المقالات أن موهبة سوزا في الكتابة لا تقل أصالة عن موهبته في ميدان التصوير.

وفي عام ١٩٥٤ أقيم معرض خصص لإنتاجه في إحدى صالات العرض الصغيرة في باريس، كما أنه عرضت نماذج من إنتاجه في معرض البينالي بمدينة البندقية. ولكن هذا الرجل العبقرى الشجاع لم يأت به النجاح إلا عن مضض في العام التالي، حينما أقيم أول معرض له في لندن. إنني لا أستخدم لفظة «العبقرية» إلا نادرا في حديثي عن الفنانين الأحياء، وأقل ما يكون إستخدامي لها هو حينما أتحدث بهذه اللهجة الأكيدة التي أتحدث بها الآن عن فن سوزا.

سوزا

سوزا يعلم أنه عبقري (أي عبقري لا يعلم ذلك عن نفسه؟) وهو دائماً يفخر بعبقريته. إستمع إليه مثلاً يقول مؤخراً لمراسل صحفي: «لم يعد لي غير منافس واحد، وهو والله الحمد عمره أكثر من الثمانين. إنه شخص يدعى بيكاسو». ويتسم سوزا حينها يزهو ويفخر بمواهبه على هذا النحو، وأصدقائه يعلمون أن وراء هذا الفخر يوجد شعور عميق بالتواضع، ويعلمون أيضاً أن هذا الفخر لا داعي له. فصوره جميعاً تنطق بالعبقرية دون أيما حاجة إلى ابتسامة الاعتذار هذه. إن صورته تنطق بالهذيان والاحترق، بالغناء أو الغوث وفقاً للحالة الشعورية التي كانت تغلب على صاحبها وقت إبداعها. فهي، على نحو ما، تكشف لنا عن نواحي ذاته أكثر مما تكشفه مقالاته التي يروي فيها حياته. ففي هذه الصور يرينا الفنان انفعالاته ويعرض لنا مخاوفه ومواطن الضعف في نفسه، كما يبين لنا ما يحب وما يبغض.

إن سوزا فنان تدفعه إلى الإبداع قوة من الباطن لا يستطيع مقاومتها، وهو يستخدم الفرشاة كما لو كانت سيفاً، فيهجم على سطح الصورة كما لو كان يطن عدواً ماثلاً أمامه. وهذا هو في الواقع شعوره غالباً، إذ يقول: «ليس التصوير عندي بالشيء الجميل. بل هو قبيح مثل الأفعى. أهاجم عليه فأراه يتلوى ويتلوى في أشكال يجتذبنني. بيد أنني لا أهتم بالأشكال المجردة، فالذي يجتذبنني حقاً هو الأفعى القابعة في الحشيش». وما أكثر الأفاعي والأشكال التي تظهر فيها! ومن أسماها الحرب والجشع والتناق والتشوه. وترمز إلى هذه الأشياء في صورته كائنات بشعة هي خليط من الحيوان والإنسان، متعددة العيون والأصابع، وحوش يغطي أجسادها الشعر الطويل. «لقد بدأت أستخدم أكثر من زوج من العيون، بل العديد من العيون والأصابع في صوري للآدميين عندما تبين لي أن هناك من يكتفي بالعرض دون الجوهر... فلماذا أكون بخيلاً حينها لا يمتد أمامي هذا العالم وحده، وإنما عوالم كثيرة أخرى في الفضاء؟... على أية حال إنني لم أحص حتى الآن عدد الأستان فيها صورت من الأفواه المفتوحة. فلم أبخل على أشخاص الآدميين بالمزيد من الأصابع والأعين وما إلى ذلك؟»

ويشوه سوزا أحياناً الشكل البشري والوجه الآدمي بالذات إلى درجة تتعدى مقدار ما يحتمله المشاهد. وحينئذ نحس بالرغبة في أن نصيح: «كني! كني! لم تعد نطيق أكثر من ذلك!». إن فنه إذن هو فن الاحتجاج، فيقول عن نفسه: «إنني أصور للملائكة

لكي أريهم الرجال والنساء على حقيقتهم». وهو يحتقر مصوري المدرسة التجريدية ويؤمن بأن الفنان يتحتم عليه أن يعني بالمسائل الحبوية في الزمن الذي يعيش فيه: «إن التصوير التجريدي أمر مستحيل، شأنه في ذلك شأن تصوير الهواء الشفاف. وأولئك الذين يظنون أنهم يصورون تصويراً تجريدياً إنما هم يخدعون أنفسهم».

وسوزا فخور بعنصر الدعاية الذي يحويه إنتاجه، إذ قال في حديث أدلى به لمجلة الهند الأسبوعية المصورة منذ وقت قريب: «ربما أنا المصور الوحيد الآن الذي لا يزال يؤمن بأن الفن ضرب من الدعاية، وهي فكرة يزدرىها مصورو المدرسة التجريدية الشائعون ومن يعضدونهم. إن قتي منذ بداية حياتي الفنية حتى الآن لم يكن غير احتجاج ودعاية. فقد صورت الجشع والمجاعات وإتهاك الأعراض والحرب والموت. كما أنني في صوري الدينية والساخرة حاولت أن أوجد دواء ممكناً لكل هذا».

وهذه الصور الدينية والساخرة، بالإضافة إلى صور المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة، تؤلف معظم نتاج سوزا. إن ما تنطوي عليه صور «الدعاية» لاحتجاجه من عناصر مثيرة كان من شأنه تشتيت الانتباه بحيث أغفل الناس مقدار ما تتميز به هذه الصور من جمال. ولعل الصور الملحقة بهذا المقال تعطينا فكرة عن هذا الجمال. فهناك مثلاً صفة غنائية في صورة «منظر في مدينة باللون الأصفر»، كما أن صورة «الحبّان» تنبض بانفعال عميق بعيد كل البعد عن الانفعالات العنيفة الصاخبة التي ترتبط عادة باسم سوزا في أذهان أولئك الذين يعرفون إنتاج الرجل وحده، لا الرجل ذاته. ومع ذلك فصور سوزا «غير العنيفة» هي التي يعبر فيها عن شخصيته أصدق تعبير. لقد كان ماهاتما غاندي هو المثل الأعلى في نظره دائماً، كما أنه شكل حياته على أساس تفسيره لتعاليم غاندي، وإن كان تفسيره هذا مثاراً للدهشة في بعض الأحيان حتى عند مواطنيه. فقد اشترك سوزا أثناء زيارته للهند حديثاً في ندوة موضوعها «العدوان الصيني» نشرت في مجلة الهند الأسبوعية المصورة. وعندما سئل في هذه الندوة عن «الدور الذي يجب أن يقوم به الفنان حيناً تجابه بلده أزمة الحرب» أجاب أولاً قائلاً: «إن دور الفنان هو أن يظل منهمكاً دائماً في عمله، وأن لا يتدخل فيها ينشب من خصام بين الناس». غير أنه أضاف: «وأنا شخصياً لست ضد محاربة الظلم والجشع والتطرف في القومية. إنني أحبذ كل التحجيد الدفاع عن الوطن والملكية الخاصة. ولكن قانون الغابة هو الذي يقوم على

سوزا

أساس الخلب والتاب. أما نحن فكلما تقدمنا في المدينة زادت حيلنا دقة وإحكاما. إن الكثيرين يظنون أن ماهاثما غاندي كان ضد جميع الحروب، ولكن هذا ليس صحيحا. في هذه الأقوال المتناقضة في ظاهرها يوجد المفتاح الذي يفسر لنا ظاهرة سوزا، وهي الشخصية المنفصلة التي يكشف عنها إنتاجه. فالانقسام هو في الواقع بين الرجل والفنان. فصوره الفنية إنما تعبر عن آمال الفنان، بينما تعبر صور «الدعاية» عن ضمير الرجل المرتبط بالأرض، ضمير الإنسان الذي يعيش في عالم سمته القسوة. إن صورته الأولى هي أبهى صورته وأكثرها مثارا للذة، غير أن الصور المتأخرة هي أهم صورته، وهي التي تسمو بسوزا إلى مقام أرفع من مقام الغالبية الكبرى للفنانين المعاصرين، أولئك الفنانين الذين يهربون من هذا العالم ويلوذون بأبراجهم العاجية - التي هي في معظمها أبراج عاجية تجريدية - حيث يحلمون أحلامهم التافهة.

وليس بمقدور بعض الفنانين أن يعرفوا شيئا عن ذلك الشيطان الذي يلاحق سوزا ولا يتركه إلا حينها يراه يمسك بالفرشاة - ذلك الشيطان الذي يدفعه إلى أن يهيم في الطرقات في وقت متأخر من الليل وفي الساعات الأولى من النهار، وكأنه «مجنون يبحث عن الضوء، عن بصيص أو رؤيا عابرة أو لحظة من الإلهام. الضوء... ولكن دون جدوى، دون جدوى» - ذلك الشيطان الذي يمنعه مرارا وتكرارا من تصوير الأشياء الجميلة مخافة أن يصبح هو أيضا ضمن أولئك الفنانين الذين يعيشون في الأبراج العاجية.



منظر في مدينة

بريطانيا تحت المجهر *

يعتقد عدد كبير من الناس في بريطانيا اليوم أن الوقت قد أوفى للشعب البريطاني كي ينظر إلى نفسه من زاوية جديدة تختلف اختلافا جوهريا عما سبق، ليبدأ بتكييف حياته ومركزه حسب مقتضيات الظروف العالمية الراهنة، وليتخلى عما يسميه البعض «التحفظ المترمّ» وبالرغم من أن عددا غير يسير من التقارير والاحصاءات والكتب الرسمية وشبه الرسمية أشارت إلى هذا الاتجاه في التفكير وإلى ضرورة التجديد، فلمنّا نجدّها جميعا إما مكثّفة بالشكل الخارجي أو الهيكل العام للأشياء التي تبحثها وإما قاصرة على ناحية خاصة مستقلة كل الاستقلال عن الكيان العام للأمم، وكأن كل مشكلة قائمة بذاتها دون أن يكون بينها وبين المشاكل الأخرى أي ارتباط. فلم تحترق تلك التقارير والاحصاءات والكتب الشكل الخارجي لتصف ما يربط الجزء بالجزء وما يربط الجزء بالكل. لهذا كان كتاب سامبسون الأخير عن بريطانيا، وهو موضوع هذه المراجعة، جديدا في الاتجاه الذي اتخذ مؤلفه نحو المسائل التي درسها، وفي المدى الذي ذهب إليه في ربط كل مشكلة بالمشاكل الأخرى، وفي عرضه الشامل لأغلب المشاكل التي تواجه أمته وأمتها. فهو يهتم مثلا بما أغفلته التقارير والاحصاءات ويحاول أن يجيب على أسئلة محيرة: «من يحكم بريطانيا اليوم؟ وعلى كاهل من تقع مسؤولية تقدم البلاد وتطويرها حسب مقتضيات الساعة؟ وما هي الاتجاهات التجديدية في المجتمع البريطاني؟ وما مدى نجاحها؟ وهل هي كفيلة بأن تنتصر في سباقها مع الزمن؟ وأخيرا، من هم أصحاب النفوذ حقيقة؟»

وليخرج المؤلف باجابات وافية على هذه الاسئلة الشائكة تفرغ لكتابه مدة ثمانية

بريطانيا تحت المجهر

عشر شهرا جرد فيها كل قواه في سبيل الحصول على أكبر قسط من المعلومات. وقد حقق هذا عن طريق استجواب حوالي مائتي شخص من المسؤولين في مختلف الميادين. ويعتمد المؤلف في كتابه أولا على ما أجاب به من استجوبهم، موردا في أغلب الأحيان أقوالهم بالحرف. ويصف المؤلف بعد ذلك كل ما شاهده ورآه وصفا دقيقا، ويعلق أخيرا على كل ذلك تعليقا مبنيا على رأيه الشخصي.

والكتاب ضمّن يكتفي للقارئ أن يطلع على جدول محتوياته ليدرك مدى تنوع المسائل التي تعرض لها. ونظرا لاتساع نطاق البحث وتشعب الميدان الذي اختاره المؤلف، نجده يحدد نطاق الكتاب فلا يحاول أن يتعرض مثلا لعوالم الطب والفن، ولا أن يتحدث عن الريف بحياته وثقافته - وهي موضوعات لا شك في أنها جزء لا يتجزأ من كيان بريطانيا وشخصيتها كامة - ولو فعل هذا لاحتاج إلى تأليف كتاب آخر في حجم كتابه الحالي. لهذا ركز المؤلف اهتمامه على دراسة مراكز النفوذ في بلاده والعناصر الرئيسية التي يتكون منها كيان الأمة وشخصيتها، وذهب في ذلك إلى حد تشرّيح تلك العناصر الرئيسية. ولعل الاسم الذي أطلقه على كتابه «تشرّيح بريطانيا» هو خير ما يدل على ما هدف إليه. فهو يتناول بالدرس والتحليل الدقيق الرأس والأطراف والشرابين وما يمكن بينها من لحم وعظم. فالكتاب يدرس حياة ووظائف المسؤولين الإداريين من أصحاب النفوذ في الجهاز الحكومي وفي ميادين الصناعة والعلم والاقتصاد والمواصلات، كما يهتم بحياة الأفراد العاديين أحيانا. وهم المؤلف أن يعطينا صورة واضحة لعملية الدور والتجدد في خلايا أجسام المؤسسات العديدة التي تكون تلك العناصر الرئيسية والتي لها أبلغ الأثر على حياة الأمة وكيانها ومستقبلها.

• ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء رئيسية تتكون من تسعة وثلاثين فصلا. ويتناول المؤلف جزءا واحدا من أجزاء كيان الأمة أو مركزا واحدا من مراكز النفوذ في حياتها في كل فصل من الفصول العشرين الأولى التي تشكل الجزء الأول من الكتاب، فيحلل النظامين الاستقرائي والملكي ويعلق عليهما ويبين مزاياهما ومواطن الضعف فيها. ويتناول أيضا بالدرس والتحليل مواضيع شتى كالبرلمان وحزب المحافظين وحزب المعارضة والقضاء والهيئة الكنسية والمدارس الثانوية العامة والخاصة والجامعات والموظفين الحكوميين واللجان كأداة إدارية والقوات المسلحة بغروعه المختلفة والخزانة والمالية

بريطانيا تحت المجهر

وطبقة الدبلوماسيين - وهذه المؤسسات والهيئات في اعتقاده هي صاحبة النفوذ منذ قديم الزمان. وفي تحليله وتعليقه هذا يتشعب به البحث مرة أخرى فيتناول مظاهر هذا النفوذ في أشكاله المختلفة، ويتدرج بنا ليتبع الشرايين العديدة التي تغذيه، فيحاول أن يشرح التقاليد التعليمية والثقافية والاجتماعية التي تسيطر على عقول أصحاب النفوذ، ويجمع خيوطا عديدة تتعلق بتلك التقاليد فيحسبها ويحللها في الفصل العشرين، وهو الفصل الذي يخصصه المؤلف لتحليل شخصية رئيس الوزراء الراهن الذي تتمثل فيه - على حد اعتقاده - خلاصة تلك التقاليد على اختلاف أنواعها. ورغم أن الجزء الأول هذا يصعب فهمه فهما عميقا لغير المطلعين على الثقافة الانجليزية اطلاعا جيدا، فانه غني بالمعلومات العامة المشوقة عن بعض مناحي الحياة ببريطانيا.

أما الجزء الثاني والثالث فهما أسهل للاستيعاب لأنها يدرسان الحياة البروقراطية والمالية والاقتصادية والصناعية دراسة عامة تنطبق على كثير من البلاد التي تعتمد في حياتها على نظام التعامل الحر، بالرغم عن القارق الأساسي بين بريطانيا وغيرها من هذه الدول - هذا القارق الذي يتمثل في موقف بريطانيا من السوق الأوروبية المشتركة وعلاقاتها الخاصة مع الولايات المتحدة الأميركية. ويتناول المؤلف في الجزء الثاني من الكتاب تحليل بعض المؤسسات المالية والاقتصادية، وينتهي بعرض مجمل لبعض الآثار الناجمة عن انتشار شركات التأمين وتطورها، وخاصة أثرها البالغ في حياة الأفراد العاديين. وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الجزء الثالث والأخير، وفيه يحلل الهيئات والمؤسسات الصناعية وما يتعلق بها من وظائف ومهن - كالعلماء والفنيين والمحاسبين ورجال الاعلان - إلى أن يصل في نهاية هذا الجزء إلى الإشارة إلى أحدث الهيئات وأسرعها تطورا وازدهارا، وهي هيئة التليفزيون الحرة. ويعالج المؤلف في هذا الجزء الشركات الصناعية، ويحاول أن يصور مدى نفوذ مديري الشركات وشخصيتهم، ويصل إلى بعض الاحكام العامة عن عقلية المديرين. وينتقل من هؤلاء إلى المحاسبين ويشير إلى أهميتهم بالنسبة إلى تنظيم مسألة دفع الضرائب، ثم يعلق على الصناعات والهيئات المؤتممة كالصحم والسكك الحديدية والكهرباء والغاز وشركات الطيران، ليتحدث بعد ذلك في تحليل مسهب عن المؤسسات الحديثة غير المعروفة، وعن نقابات العمال وأوقات الفراغ، وعن الاعلان.

بريطانيا تحت المجهر

ويعاود المؤلف في كل فصل من فصول الكتاب، وخاصة في فصله الختامي، أن يدرس الظروف المتغيرة التي تحيط بمظاهر النفوذ السياسي والاقتصادي في كيان الأمة ويضيف إلى ذلك دراسته للأشخاص الذين يخلقون ويحركون ويصبون أداة لتنفيذ ذلك النفوذ. وقارئ الكتاب لا شك سيشعر بأن الكتاب يتناول أيضا شخصيات إنسانية أفرادا وجماعات، لذا لا يحجم المؤلف أحيانا عن أن يكتب عن الأفراد كأفراد ويذكر خصائصهم المميزة، وهو بهذا يؤكد إيمانه الذي يظهر في طيات الكتاب بأنه رغمًا عن انعدام والشخصية في البيروقراطية، فإن الشخصية الإنسانية لا تزال هي المحور الأساسي والقوة الرئيسية الدافعة التي تضمن معنى على أي نظام وأية مؤسسة وتنبت فيها روح الحياة. ويتضمن الفصل الأخير مواضيع خاصة مثل أثر الطبقة الجديدة من المتعلمين على الطبقة الأرستقراطية القديمة، والصراع بين المحترفين والهواة في مختلف مناحي الحياة، والهوة السحيقة التي تفصل بين معنى الكرامة ومعنى النفوذ أو بين معنى الوقار ومعنى الكفاءة، وتنظيمات اللجان المختلفة كوسيلة للتنظيم والتنفيذ الإداري، واندثار الغابات أمام الوسائل، وصعوبة الجمع بين الديمقراطية المطلقة والكفاءة التامة. ولعل أكثر المواضيع تكرارا هو ما يتعلق بنفوذ جامعي أكسفورد وكبريدج والمدارس الخاصة كهارو وإيتون ووينشستر، وسيطرة خريجي هاتين الجامعتين وتلك المدارس على مختلف مناحي الحياة ببريطانيا.

ويتميز الكتاب بأنه مليء بنقد لاذع شديد، ومشحون بالتعليقات الصريحة التي تهدف إلى إيقاظ من يعتقد الكاتب أنهم في سبات عميق ساهين عما يدور حولهم من تطورات وثورات اجتماعية وفكرية وسياسية واقتصادية وصناعية تحتاج عالم اليوم. وقارئ الكتاب يخرج بنتيجة حتمية هي أن هدف الكاتب دون شك هو الإصلاح والتجديد في كل ميدان من الميادين التي تعرض لها الكتاب، لهذا نجد أحيانا قاسيا في أحكامه على ما يعتقد أنه عتيق وبال وما يعيق تقدم الأمة بأسرها. ولو سعى المؤلف إلى المجاملة في نقده هذا لخرج كتابه ضعيفا في فحواه عديم الاقتناع في حجته. ولكنه في كل هذا لا تعميه الحقائق التي لا تسره عن رؤية ما هو جدير بالخلود. ولعل هدفه الرئيسي يتلخص في محاولته أن يبين أن هناك أشياء قديمة ولكنها عظيمة برهن الزمن على فائدتها ولذلك يجب المحافظة عليها، ولكن هناك أيضا أشياء بالية يجب التخلص منها. فهو يبين بكل

بريطانيا تحت المجهر

صراحة أن عددا عظيما من الناس من مختلف الطبقات يشعرون بالحيرة أمام مشاكل الساعة وبأن هناك حاجة ماسة لخلق قوة ديناميكية ودافع روحي وهدف واضح يسمون إليه، ويؤكد أن أية أمة تسعى نحو التقدم المستمر يجب أن تسمح لأنبائها بأن ينظروا إلى عيوبها وينتقدونها نقدا شديدا بناء، وألا يستكينوا للأقوال المصولة المخدرة التي يرددها البعض بقولهم: «نحن أحسن البشر ولا عيب فينا». والناقد الذي يرى أنه من الواجب أن يبين عيوب أمته عليه أن يتجرد من عصبانياته الجنسية كما فعل سامبسون، رغم أن معظم أحكامه مبنية أساسا على رأيه الشخصي البحث.

ولو نظرنا إلى الكتاب من وجهة نظر عامة وأردنا أن نقيس مدى النجاح الذي حققه، نجد أن التوفيق حالف المؤلف في حديثه عن التعليم في بريطانيا وفي تعليقه العام عن البيروقراطية وعن عوالم المال والصناعة والتجارة والاقتصاد. ففي حديثه عن التعليم يعرض لنا مشاكله ويبين مدى الهوة التي تفصل المدارس الخاصة عن المدارس الثانوية العادية والثانوية المختلطة. ويبحث المؤلف هذه الهوة متبعا آثارها عند بحثه للنظام الجامعي، فيجد نفس الهوة متمثلة في الفرق بين أكسفورد وكبريدج وبين الجامعات الأخرى العادية التي تسمى «جامعات الطوب الأحمر» أي الحديثة التأسيس. ولكن الحق يقال إن نظام التعليم في بريطانيا، وخاصة في المستوى الجامعي، واحد لا يختلف من جامعة إلى أخرى من الوجهة الأكاديمية البحتة، والشهرة التي اكتسبتها كبريدج وأكسفورد لا تعني أنها أحسن الجامعات في بريطانيا، إذ أن هناك جامعات تفوق هاتين الجامعتين في عدد من الميادين.

أما في حديث المؤلف عن البيروقراطية وعن عوالم المال والصناعة والتجارة والاقتصاد، فنجد تحليلا رائعا للمؤسسات التجارية والاقتصادية والشخصيات الكبيرة التي تسيطر عليها. والكتاب يركز في أهميته - فيما أعتقد - على الأضواء التي يلقيها المؤلف على الإدارة الحكومية وغير الحكومية، وعلى الوظائف الحكومية بوجه عام، وعلى أهمية التي بدأت شركات التأمين ومؤسسات الادخار في اكتسابها. ويعتقد المؤلف أن أحدث أنواع المؤسسات المهمة التي تقوم بدور خطير في حياة البلاد هي الشركات الصناعية الحديثة كشركة شل وشركة الصناعات الكيماوية الامبراطورية وشركة يونيليفر، فيصفها بأنها دول مستقلة استقلال تاما.

بريطانيا تحت المجهر

وخلاصة الرأي الذي يسيطر على عقل المؤلف بعد أبحاثه واتصالاته هو أن المسؤولين يعيشون في جو من الغموض حيث انعدمت عندهم القوة الدافعة المحركة. ويعتقد بأن الجهاز الإداري العام والنظم والمؤسسات والأجهزة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمالية والصناعية والتعليمية هي اليوم دوائر مستقلة بدأت تفقد مركزها الموحد. ويحذ المؤلف ضرورة وجود انسجام أكبر بينها وتنسيق أعظم في مهامها، ويقترح إيجاد نخبة ممتازة من خيرة رجال البلاد ليكونوا بمثابة العقل المفكر ويوحدوا الجهود المبذولة في كل الميادين وينسقوا أوجه النشاط على اختلاف أنواعها حتى تتصل تلك الدوائر بعضها ببعض وتجد مركزها المشترك في القوة الديناميكية الدافعة الصادرة عن تلك النخبة الممتازة. ولكن النتائج العامة التي يقررها والأحكام التي يصدرها المؤلف فيها أحيانا شيء من المغالاة، إذ أن المؤلف يتناسى مدى التغيير الشامل الذي طرأ على بلاده في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية، ومدى اختلاف الجيل الحاضر عن الجيل الماضي، ويتناسى أيضا أن هناك محاولات عدة من قبل عدد غير يسير من الناس لتحقيق الأهداف التي يدافع عنها المؤلف.

ورغم أنه قد يقال إن المؤلف لم يوفق كل التوفيق في بعض أحكامه الختامية، إلا أننا نجد أنه صور لنا بريطانيا كما رأها بعين صفحي قدير وبصورة تدعو للاعجاب. فقد جمع دون شك معلومات قيمة ووافية، وملأ كتابه بالاحصاءات والأرقام والخرائط والأشكال الهندسية التي أعطت معلوماته وكتابه على الإجمال قيمة علمية.

ويجمل القول إن الصورة التي رسمها أروع من الحلول التي قررها والأحكام التي أصدرها. والكتاب من حيث المعلومات التي يتضمنها كنز ثمين للباحثين في العلوم السياسية والعلوم الاجتماعية والانثروبولوجية والعلوم الاقتصادية والتجارية والمالية والصناعية، حتى يمكن أن نعدّه سجلا حافلا للفترة الزاخرة من تاريخ بريطانيا الحديث. ولعل ما يجعل للكتاب مكانا خاصا هو الأسلوب الأدبي الرائع الذي كتب به. فيكفي للقارئ أن يبدأ الصفحات الأولى منه ليجد نفسه وقد سحره المؤلف بروحه المرحّة وميله إلى الفكاهة والتندر، وبأسلوبه السلس الأخاذ، وبعدم تكلفه، وبوصفه واختياره لأشياء لم يلتفت إليها أحد قبله، مما يدفعه إلى معاينة عرضه الشامل هذا.

The African Image

Ezekiel Mphahlele. Faber & Faber. 21s.

فترة من شبابه الأول، وعمل في صحيفة ودرم -
الطبل - في جوهانسبرج، وضايق عيشه في بلاده
فخرج منها يطوف حتى استقر في غرب القارة، يعلم
في جامعة مبادان وهي مصدر من مصادر النور في
القارة، وانتهى به المقام أياها هذه في باريس
يعايش تلك الفئة النشطة من الزنوج التي اتخذت من
فرنسا قاعدة لأعمالها الثقافية والأدبية والسياسية.
وكان طبيعيا أن تجذبه هذه الصفوة من مفكري
الزنوج من كل بلد، فبينه وبينهم قرى تراها في
كتابه عن سيرته الأول وتكونه بمنوان وفي الشارع
الثاني، وهي سيرة أصبحت النقاد يصدقها يوم
صدوت صيف عام ١٩٥٩، وتراها في بحثه عن
هأزمة المصنف الأفريقي. في شاء ذلك العام نفسه،
وهو الفصل الرابع من فصول هذا الكتاب موضع
الحديث. وهو يشارك هذه الفئة حيرتها في التوفيق بين
الثقافة الأوروبية التي يحبون والمعاملة الأوروبية التي
يكرهون، يتأرجحون بين حبه وبينهم تأرجحا
يشير الشفقة. ويقول حزقيال يوضح موقفه من هذه
الحيرة: وليس من البسير على أن أعرف عن
الثقافة الغربية أو أنتكر لها. رأيت فيها طيات
كثيرة هي بضع من كياني الآن: موسيقاها
وأدبها وسرحها. لم أعد، كما كنت، واحدا في
قبيلة غربت من ذلك الرعي وتشربت بالثقافة
الغربية تحياها على أنقاض ثقافتها القبلية، أنفاس
لن تنطق ناراها قط. ليلم الرجل الأبيض عني أي
نموج للركب الجديد في إفريقيا: غربي سيات
الفكر، بهد عن القبلة وإن كنت - رغم هذا
كله - أفريقيا، لا أسس بتناقض في أعماقي ولا أراه.
من هنا يطلق كاتبنا. ومن سلك أن تعرفه كما
عرف نفسه لنظمه عه ما يقول، فالكلام بضع من
قائله لا ينظمه عه. ومركز الثقل في حديثه هذا عن
نفسه هو أنه مزيج متكامل من الثقافة الغربية

الصورة التي علقها في أذهاننا غلب

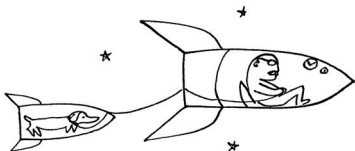
الساسة وشعر الشعراء في القارة،
والرؤى التي تطوف بأذهاننا عن الأفريقي حين
نقرأ قصص القصص من أهلها ومن خارج القارة،
والشخص الأفريقي كما تمثله نخوت الناحيتين وأنغام
المازنيين وهزات الرقصين، والانسان الأفريقي كما
تمثله فلسفة والتزجيمه وبراء دعاة الشخصية
الأفريقية - هذا هو موضوع فصول هذا الكتاب
الخطير الذي ما أن خرج على الناس حتى احتل
مكانه بينهم، سواء رضي القارئون عه أو شاقوا به.
ولن يفد على القارئ العربي أن الفلسفات
التي ييحبها الكتاب والرواويون الذين يشير إلى
كتاباتهم، هي فلسفات ما وجدت طريقها إلى
المكتبة العربية بعد، وهم مؤلفون لم يستأروا
باعتبارنا حتى اليوم. يمرض الكاتب هذه الآراء قدر
ما يستطيع ناقله أن يمرض قضية يتصدى لها
بالتفوق، وهكذا يفعل بالقصاصين فيوزك
آثارهم التي يتحدث عنها إيمانا بين عه نفسها، ثم
يقومها بمقاييسه من بعد. ولن يفد عليك القراءة
أن كلا من مواضيع هذه الفصول ما بحث عه هذا
التصور في كتاب كامل، بل إنه سيترك إلى المزيد من
التطلع، لأن كتابنا ناقله له موقفه في القضايا التي
يعالجها، ثقافية كانت قضاياها أو أدبية أو
سياسية، اتخذ في كل واحدة منها موقفا عقليا أحيانا
وعاطفيا أحيانا أخرى، موقفا تمليه عليه خبرته
الحياة في جنوب أفريقيا، ولا يتصل إلا قليلا
بالحياة في سائر القارة.

وحزقيال، صاحب هذه البحوث، من أجدر
الأفريقيين بالكتابة عن الآراء الثقافية والسياسية التي
تكون هذه الأيام مجتمع القارة، وقد كونا هذا
المجتمع من قبل. فقد طوف عواصم الفكر، ورأى
عواصم العمل بعينه: علم في مدارس جنوب أفريقيا

فقد رادت الطريق قبل أن يقتحمه هو نفسه وغيره من كتاب القارة. وهذا الشطر من كتابه أضعف الشطرين على أية حال، وإن كان من الملع ما كتب نقاد القصة الحديثة.

وتحون الكاتب نظراته التعادلية فيسخر، والسخرية أدنى مراتب الذكاء، حين يتعرض لمفهوم «الشخصية الأفريقية» فيصفها بأنها «عبارة ساحرة»، وتخرج من قرامتك الفصل، وهو أطول فصول الكتاب، بأن هذا المفهوم لا وجود له يستأهل الذكر، وأن الذين يتحدثون عنه كحقيقة قائمة يلفون في أحلام. ويتعرض لفكرة القومية من حيث هي فكرة، فإذا هو يتعري عن أفريقيته تقريبا، ويجلس على الكفة الأخرى من تعادليته بثقله كله، ويذهب مذاهب الكبار من قادة الرأي الأوروبي، ويرفضها عاطفة، نبيلة. إنها عنده غريزة لا فكر فيها ولا عاطفة، وكان حريا به أن يدرك أن الانسانيين من مفكري الغرب حين يمتعون على القومية جوسها يصدرن عن خبرة تاريخية بعيدة كل البعد عن خبرة الأفريقي، وسيغيب القوميين في عواصف القارة قوله في كتابه هذا: «سبل على الإنسان أن يكون قويا، بل هو عمل

والحياة الأفريقية، لا تصطدم في أعماقه هذه بتلك. فهو ينتقد في عنف وقسوة أهله حين يسرفون على أنفسهم فيدعون للقطيعة وقد عيل صبرهم من الأوروبي؛ لقد اتخذهم ذريعة للانتاج وسفرهم فليضربوا ضربتهم الآن وقد قوي ساعدتهم وسع صوتهم في العالم، وليقتلوا بهم خارج القارة. هذه نظرة المدالين من أهله في جنوب القارة، وهو يدعوهم برفق في كتابه هذا الجديد إلى اعتدال لا حياة إلا به فيقول: «أنا شخصا لا أنصور لأهل مستقبلا لا يلعب فيه البيض دورا من الأدوار، مثله في هذا كمثل الرواد الجدد من زوج الولايات المتحدة. لم يمد عاقل منهم يقول بالعودة لأفريقيا كما كان يقول الأولون منذ سبعين عاما مضت الآن. وفي الشطر الأخير من الكتاب - وهو شطر أدبي بحث إن كان لمثل هذا الأدب وجود - ينتقد في عنف مكافئ الروائيين الذين ارتبط اسمهم بمحبوب أفريقيا من أمثال باتن وبساردنر ولنج، آخذًا عليهم الصورة الأفريقية التي نشروها على الناس. وكان من حق هذه الفئة المحاربة عليه أن يذكر لها جائلها،



غريري في الواحد. تجد نفسك في حرج لا مخرج منه، ظهرك إلى حائط في البدء، وتسوق سوقا غريزتك تضنني رأسك في جسدك كما يفعل القنفذ، وتصنع مع الأيام نوعا من السم في جسدك.

وعند بعض المثقفين من شباب القاهرة تدور حول الكتاب منذ وقت قريب، فأبأن المؤلف من ذات نفسه أكثر حين مثل عن إنكاره وجوده والشخصية الأفريقية. قال في هذه التدوينة إنه لم يقصد إلى هذا ما فهمه، وإنما قصد إلى القول بأن هذا المفهوم حقيقة سياسية يستغفر بها الزعماء جامعيهم لتجميع ضد الاستعمار. أما الذي أراد أن يقوله في كتابه فهو أن هذا المفهوم لا يحمل ولا يجوز له أن يحصل معنى ثنائيا بينه، ذلك ولأن كثيرين منا، كلنا في الحقيقة، قوم متأرجحين لا يقر بنا قرار. كلنا يمثل اليوم شيئا ويعدده لغيره في يومه الآخر، لا طوعا منا أو اختيارا وإعيا من وعينا. وأنا لا أعرف أفريقيا قضى الليل لا ينام، يختار إعيا أسلوب فكر أو عمل حين مطلع الصباح. إننا نتأرجح بين التهجين: الأفريقي الذي في أعماق أعمقنا، والأوروبي الذي تشريناه ونحن في قبضة الاستعمار. نتأرجح بين هذا وذاك يوما بعد يوم، فقلة بعد

فقلة، وفكرة بعد فكرة، لا هدنى لنا ولا سبيل واضح القسبات إلا السهولة والبسر في حياتنا اليومية، نمشي أية وجهة نبال لنا أنها أوفى لحاجياتنا العاجلة وأقرب. وهكذا يفعل الكتاب عندنا وأهل الفن: إنهم يمشون مجري من الوحي الأوروبي تارة، ويمجرون من الوحي الأفريقي تارة. كلمات رائعات لرجل لأن لسانه وسبل منطقته في اللغة التي بها يعبر، ولكنها لا تحجب الحق الذي قاله في التدوينة صديق له من نيجيريا وهو يؤكد حقيقة والشخصية الأفريقية، وإن كان لا يعرف سبيلا إلى تعريفها وتحديد مضمونها. إنه يحس برسوخها حين يخرج من بلاده فيرى أقواما آخرين لا تمنعهم هذه السلالات التي يحفظونها في الصدور، ولا يفهمون الحياة الزوجية على نحو ما يفهمها أهل في بلاده. لعل التركيب الاقتصادي للثقافة، ولعل غير ذلك، ولكنه يحس حين يرى غيره من الأقوام أن للأفريقي أسلوبا في الفيش والفكر متبذرا عن غيره. أهله هي الشخصية الأفريقية؟ وهكذا يسأل سريقال في كتابه لتأخذ البصير.

جمال محمد أحمد

السيد العالي والتوبة

High Dam over Nubia Leslie Greener

Cassell. 25s.

وحصون ونقوش من الفرق في بحيرة السيد العالي. ومن الجدير بالذكر أن العالم لم يتسكن من أن يتسكن متعة بصرية كاملة وصحة فنية واضحة برؤية بعد أبو سبيل الكبير في أوج عظمته وبعد إلا منذ نصف قرن فقط، إذ كان هذا التراث الفني التاريخي مطمورا في الرمال، مخفيا عن أمين البشر أكثر من عشرة قرون.

والكتاب، وهو مزود بأكثر من ثمانين صورة، يقع في جزئين: جزء صغير يتحدث فيه المؤلف عن حاضر التوبة، وجزء أكبر يتخصص المؤلف لماضي التوبة. ويبدأ الكتاب بخريطة لبلاد

أهدى المؤلف كتابه هذا إلى أصدقائه من المصريين متعبا لهم ما كان يستأنه المصري القديم في خطباته التي كان يكتبها لأهله: طول العمر والسعادة والمانية.

جاء المؤلف إلى التوبة مرافقا لبعثة المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو والمعهد السويسري بالقاهرة. ولقد سجل في هذا الكتاب ما تركه في نفسه تجربة التوبة، مستعينا بما وجدته من المراجع التاريخية في مكتبة المعهد الشرقي في الأقصر، مما سمح له بجمع الماضي إلى الحاضر وتقديم صورة لتاريخ التوبة الرائع في هذه اللحظة التي يحاول العالم فيها إنقاذ معابدها وحياتها

اكدان عند حدود السودان، وفي ٣ نوفمبر ١٩٣١ اكتشف بيتري بقايا شعب كان مجهولا حتى تلك اللحظة وهو شعب البليبي.

رأى المؤلف فيلا بعين اميليا إدواردز التي شاهدت فيلا وسط الشلال والنهر والصحراء بنخيلها وأعمدها ورسومها ونقوشها وكل ما تحويه من تاريخ وتقاليد وشعر - وأما تقوم وسط هذا كله وكأنها سراب.

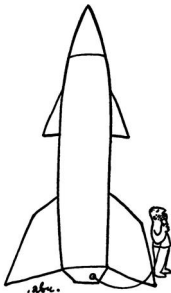
وتقول عالمة آثار حديثة هي كريستيان ديروث نوبلكور عن هذه الجزيرة المقدسة: ولا نكاد نعبّر الشلال الأول حتى تلوح لنا جزيرة فيلا وقد بدت فوق صفحة الماء بأبنيتها التي تنعكس عليها ألوان النيل الزرقاء الداكنة. وما أشبهها بطائر حط فوق جزيرة وهو في طريقه إلى الجنوب. وهنا نجد

النوبة من أسوان حيث يبنى الله العالي حتى منطقة النيل الأزرق وفيها معابد النوبة من فيلا عند الشلال الأول حتى ناجا عند الشلال السادس؛ وعلى خريطة أخرى نرى الحصون والقلاع عند الشلال الثاني. والمؤلف يصور حاضِر النوبة وهو ينظر من نافذة الباخرة ممنون التي أقلت البعثة إلى أسوان، ويتصور تلك البحيرة التي ترتفع فوق غزان أسوان بمقدار خمسة أميال وتحت ٣٠٠ ميل فوق النوبة حتى السودان، تلك البحيرة التي سوف تدفن في أعماقها كل ما تحمله النوبة من أسرار وثورات.

وتسير الباخرة وينقل المؤلف بصره وعقله على جانبي النهر. وعند أسوان يذكر المؤلف أن جيوش مصر القديمة وأساطيلها التجارية سجلت أول كلمة في كتاب التاريخ الانساني منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة، ويذكر كيف تمكن المصريين، رغم قسوة الملاحة وتدنرها بعد أسوان بسبب الشلالات، من التوصل داخل القارة الأفريقية حتى الشلال الرابع وراء الذهب والماج والأبنيس والأخشاب الثينة.

وبعد غزان أسوان مرت الباخرة بجزيرة فيلا المقدسة، وكانت المياه تنسرها في ذلك الوقت بسبب تعلية غزان أسوان عام ١٩٠٧. ورأى المؤلف فيلا بعين اميليا ب. إدواردز التي زارت النوبة عام ١٨٧٤ وكتبت عنها وتحدثت عن عصور الفراعنة والرومان والمسيحية الأولى في كتابها ألف ميل على نهر النيل، وهو من المراجع الهامة التي يعتمد عليها المشتغلون بالدراسات المصرية، كما أنشأت لجنة اكتشاف مصر عام ١٨٨٢ التي ما زالت تواصل أعمالها حتى الآن في بوهين في النوبة السودانية تحت إشراف البروفسور والتر ب. إيميري استجابة لنداء اليونسكو. وعندما ماتت اميليا إدواردز عام ١٨٩٢، تركت لجنة مكتبتها ومجموعاتها الأثرية، بالإضافة إلى مبلغ ٢,٤٠٠ جنيه لإنشاء كرسي لدراسات المصرية في جامعة لندن، وكان أول من شغل هذا الكرسي البروفسور فلندرز بيتري الذي بقي في هذا المنصب مدة ٤٠ سنة حتى وفاته عام ١٩٣٣.

وفي عام ١٩٢٩، عند التعلية الثانية لغزان أسوان، قام فلندرز بيتري بحسب منظم للنوبة حتى



مجموعة من المسابد تود أن نراها دائما في إطارها
التدني والجغرافي، دون أن تنفصل عن موقعها المقدس
التي أقيمت عليه لتعلن رسالتها إلى العالم.

وتركت البثة الباغرة وذهبت إلى جزيرة هيسا
حيث مدافن الكهنة والكاهنات من معبد فيلا، وقد
نقلت الموميات خوفا من الفيضانات والقصوس إلى
متحف جزيرة فيلا. ومن جزيرة هيسا اتجهت
الباغرة إلى منطقة الد العالي، الذي سوف تنتهي
المرحلة الأولى من بنائه عام ١٩٦٤، والمرحلة الثانية
عام ١٩٧٠.

وتعود أهمية النوبة إلى أنها نقطة بداية لتاريخ
الإنساني كله، ومركز لتحرك وانتقال الشعوب التي
يمكن أن يكون من بينها أجداد قدماء المصريين. كما
يلقي تاريخ النوبة أضواء على تاريخ الأسرات المصرية
القديمة وعلى تجارتها وانتصاراتها وهزائمها وتطوراتها
الحضارية. وثرينا النوبة كيف انتقلت المسيحية عبر
النيل حتى شمال شرقي أفريقيا إلى أثيوبيا، كما
ثرينا أيضا كيف انتقل الإسلام إلى النوبة حيث
تغلب على المسيحية شيئا فشيئا، ولكنه ترك غالبية
أثيوبيا محافظة بتقاليدها.

ومن معابد الدولة الحديثة معبد أبو سمبل الكبير،
وهو المعبد الذي يمتد داخل الجبل ١٨٠ قدما، ويبلغ
ارتفاع تماثيل رسيس الثاني في واجهته ٧٢ قدما.
وبالإضافة إلى معابد فيلا وأبوسمبل توجد بقايا
معابد مصرية من أيام اليونان والرومان، وكنائس من
عصور المسيحية الأولى تحوي رسوم القديسين
والقديسات، ومدن بيزنطية مدفونة، وأدبرة مسيحية
كان المسيحيون الأول يدافعون فيها عن أنفسهم ضد
مطاردتهم، ومقابر تمتد من عصور ما قبل التاريخ
حتى العصر الإسلامي - هذا كله غير وثائق
تاريخية لم يطلع عليها أحد حتى الآن.

واستمرت النوبة كتابا مملقا وسرا مجهولا من
علماء الآثار حتى التلية الأولى لخزان أسوان عام
١٩٠٧، اللهم إلا الاشارات الموجودة في سجلات
بسات الأسرات المصرية القديمة عن القبائل النوبية
وما كتبه أميليا إدواردز بعد زيارتها عام ١٨٧٤،
ومسا كتبه قبلها جان لوي بوركهارت بعد زيارته

عام ١٨١٣، وإليه يعود فضل اكتشاف معبد
أبوسمبل الذي كان غارقا في الرمال، وما كتبه الناشر
الانجليزي جادسبي بعد زيارته لنوبة عام ١٨٤٦،
وهو الذي قال عنها: «لا شيء يفوق في رقة وعلوية
الصباح أو المساء في بلاد النوبة، بل إن مجرد
التنفس في هذا الجو الساحر ليعم من أمتع ألوان
الرياضة». ومن أكثر من عشر سنوات قام جان
لايورد بأطول رحلة من منابع النيل حتى البحر
المتوسط قطع فيها ١٠١٠٠ ميل. ومحدثنا عن
النوبيين فيقول: «إن النوبيين لم يفقدوا روح أبناء
الصحراء، وما زالوا يحفظون بكل صفات الصحراء
من كرم وأمانة واستقامة واعتزاز بالكرامة وشرف». ولقد
كانت بشتا المهدي الشرقي بحاسة شيكاغو
تحت إشراف الدكتور جورج ر. هوج والمهدي
السويسري في القاهرة المكونة من الدكتور هربرت
رايك وزوجته ومهندس معماري بالإضافة إلى البثة
المرافقة من مؤلف هذا الكتاب والدكتور كيث ك.
سبل من شيكاغو والعالم الأثري المصري لبيب
حيثي - كانت هذه ضمن البعثات التي استجابت
لنداء اليونسكو لتنقاذ آثار النوبة، وكانت وجهتها
على الباغرة بمنح معبد رسيس الثاني في بيت الوالي على
بعد ٣٥ ميلا جنوب موقع الد العالي. وكان على
هذه البعثات فحص معبد بيت الوالي فحسا معماريا
دقيقا وتسجيل ما به من رسوم ونقوش، كما كان
عليها الحفر والتنقيب في مسافة ١٥ ميلا على
جانبي النهر لاكتشاف ما بها من بقايا وآثار
وثائق.

وصلت الباغرة بمنح إلى معبد قرطاس الذي
يقول عنه المؤلف إنه يعتبر جوهرة المكان الذي يقوم
وسطه، والقرى المحيطة جديدة وبيضاء ونظيفة إذ
إنها بنيت بعد التلية الثانية لخزان أسوان عام
١٩٢٩. ووصلت الباغرة بعد ذلك إلى بيت الوالي
حيث يقوم المنحبر الذي أغلقت عنه أسوار معبد
كلايته أكبر معابد النوبة. وقد بدأ معبد كلايته
في ضوء القصر جميلة رائعا وسط البيوت البيضاء
المنتشرة على سفح الجبل.

ويتحدث الجزء الثاني عن ماضي النوبة. ويذكر

ملوك هذه الأسرات في إقامة المعابد بدلا من القلاع، وانتشرت المعابد في النوبة انتشارا هائلا، ورجع هذا النشاط المصري إلى علاقة الدين بالحكم في النظام المصري القديم. وأجل هذه المعابد هذا المعبد الذي أقامه الملك أمنحتب الثاني في آمادا بين أسوان ووادي حلفا. وقد أطلقت كريستيان ديروش نوبلكور لقب هرقل المصري على هذا الملك الذي تمكن أن يقتل يديه سبعة ملوك. وقد حولت المسيحية هذا المعبد إلى كنيسة وأغنت النقوش الفرعونية برسوم مسيحية. ويقوم ه. و. فيرمان بتسجيل نقوش هذا المعبد لاعدادها للنشر.

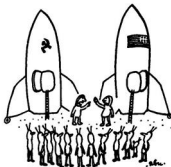
وأقام أمنحتب الثالث معبد سلب، وهو ثاني أعظم عمل معماري في وادي النيل بعد معبد الأقصر. وعمل هذا المعبد بقايا نقوش من أيام الملك التاثر أمنحتب الرابع - أعناتون - الذي أدخل التوحيد ونشر السلام وأعطى الفنانين الحرية المطلقة في التعبير الفني وزوج نفرتيتي أجل ملكات التاريخ. ويقول الرومانتيكيون إن كل هذه الأعمال العظيمة قام بها رجل أصيل وله قبل عصره بآلاف السنين. وفي مدينة سيبي التي بناها أعناتون، توجد

المؤلف أن سيطرة قدماء المصريين على بلاد النوبة تعود إلى الأسرة السادسة، ولم يتمكن قدماء المصريين من التوغل في أرض النوبة إلى أبعد من الشلال الرابع. وكان الطريق الملاحي يمتد من البحر المتوسط حتى الشلال الثاني، ثم تنقل البضائع إلى طريق القوافل، بعضها يتابع مجرى النهر، ويذهب البعض الآخر نحو الجنوب الغربي إلى يام، ويتجه البعض الثالث في الصحراء الشرقية إلى مناجم الذهب.

وفي عام ١٩٠٧ زار جيس هنري برست بلاد النوبة وحصن الخمد. وتعتبر مجموعة الصور التي أخذها هذه الحصون والمواقع من أحسن المجموعات وأكملها. وقد استعمل المؤلف في كتابه بعض هذه الصور بأذن من المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو الذي استمر برست مديرا له لمدة سنوات حتى وفاته عام ١٩٣٥. وكان يصحب برست في زيارته د. دي جاريس ديفيز الذي تعتبر وثائقه عن مصر القديمة من أدق وأشهر المستندات التاريخية. ويذكر المؤلف هنا العالم الشاب پول س. سيذرس الذي اشتغل بتفسير النصوص الواردة في الخطابات التي كانت تتبادلها الحصون للثقب الحاربيين في الصحراء، بقصد دراسة الظروف الاقتصادية والسياسية لنوبة أيام الدولة الوسطى. ولقد كانت وفاته في سن التاسعة والثلاثين غسارة كبرى للدراسات المصرية.

وفي عام ١٩٥٤ عثر عالم الآثار المصري الدكتور محمد حامد على حجر كبير في أساس تمثال رئيس الثاني عليه ٣٨ سطرا واضحا سجلت قصة كاموزي وهو يخاطب أبوفيس أحد ملوك المكسوس. ولم يكن للمكسوس تأثير على بلاد النوبة بل اضطرت المكسوس إلى طلب المساعدة من حكام النوبة ضد أمراء طيبة الذين نجحوا أخيرا في التخلص من المكسوس في الأسرة ١٨ عام ١٥٧٧ ق. م. ومنذ أيام تحتمس الأول أصبحت النوبة إحدى الولايات المصرية يحكمها نائب ملك مصر يدعى أمير كوش، وكان مقر هؤلاء الولاة أو الحكام بلدة معام التي هي عنية الحالية.

ثم جاء عهد حتشبسوت، وكان عهد سلام ورفاه وتجارة، فقدت الحصون أهميتها، وأخذ



ثلاثة أمحدة من بقايا معبد له، وهو، كما يقرر برست، معبد الشمس الوحيد الباقي من حكم هذا الملك. وقد بني كثير من المعابد بعد الأسرتين ١٨ و ١٩، ولكن سحر الماضي وبجده وروعته ذهب بذهاب ذلك الماضي.

وبعد عصر الرعاسة وبعد حكم الكهنة الذي استمر ١٢٠ سنة حدث أن انتصرت كوش على مصر. وكان بنتخي أول ملوك الأسرة ٢٥، وجاء بعده شاباكو عام ٧٠٧ ق. م. الذي نقل العاصمة إلى طيبة، وهو الملك سو الذي يرد اسمه في العهد القديم في الملوك الثاني الأصحاح ١٧ العدد ٤. وفي هذا الوقت بدأت قرطاجنة في الظهور، وأنشئت مدينة روما، وقامت المدن اليونانية، التي قدر لها أن تحكم مصر في المستقبل.

ولكن أسبانيك الأول تمكن من طرد النوبيين وأصبح ملك الوجهين. وفي تلك الفترة، أخذت الامبراطورية الآشورية في الانهيار، كما ظهر جوتاما - الذي سمي بعد ذلك بوذا - في الهند، وظهر كونفوشيوس في الصين. وفي عام ٥٢٥ ق. م. غزا قبز مصر وكان يدعو نفسه ملك العالم. واستمر حكم الفرس ١٩٣ سنة دون أن يتركوا أي أثر في بلاد النوبة. ثم جاء الاسكندر الذي حرر مصر من الفرس. وجاء بعد ذلك حكم البطالة الذين اختلطوا بالاهالي وأقاموا المعابد، ومن أهمها وأشهرها معبد فيلا، وامتدت الحدود في عهدهم حتى الشمال الثاني.

وآثار البطالة جزء من ذلك الماضي المجيد الذي يضم أرشيدس وهانيال وسقوط قرطاجنة ومكتبة الاسكندرية وأنطونيوس وكليوباترا. وبعد موقعة أكتيوم عام ٣١ ق. م. أصبحت مصر والنوبة مستعمرة رومانية، وأقام الرومان مملكة قوية في كوش عام ٢٩ ق. م. كانت عاصمتها مروى. وفي عام ٢٥ ق. م. جاء سترابو إلى مصر وقضى وقتا غير قصير في مكتبة الاسكندرية لاعداد كتابه المشهور عن الجغرافيا. وبعد ثورة قام بها أهل كوش وتمكن الرومان من القضاء عليها، عاد السلام وبقيت النوبة تحت الحكم الروماني لمدة ٢٠٠ سنة. ثم دخلت المسيحية بلاد النوبة. وبسبب اضطهاد

الرومان للمسيحيين هرب كثير منهم إلى النوبة وعاشوا في الصحراء وعرفوا باسم أبناء الصحراء. ثم اعتنقت روما المسيحية بقرار ميلان عام ٣٢٠ م وذلك بعد ٤٩ سنة من اعتناق مصر والنوبة هذا الدين الجديد.

وفي عام ٦٤١ م. جاء عمرو بن العاص قائد الخليفة عمر إلى مصر - وأصبحت النوبة ولاية إسلامية. وفي عام ١٥١٧ م. جاء المشايين وأصبح سليم الأول حاكما وعاشت مصر والنوبة أيام الأتراك في ظلم وقهر واضطهاد واستبداد. وبين ١٧٩٨ و ١٨٠١ جاءت الحملة الفرنسية ثم رحلت، وعين محمد علي واليا. وفي عام ١٨٢١ سارت جيوش محمد علي في النوبة تنشر الذعر في كل مدينة تمر بها. وبالألس لم يكن يعرف إلا القليل عن النوبة، أما اليوم فالعالم كله يتحدث عن النوبة ويحاول أن يعرف عن النوبة كل شيء.

لقد شاركت النوبة في صنع تاريخ الانسان منذ العهد السحيقة الموقلة في القدم حتى الآن. وكانت النوبة هي الطريق الملكي إلى أفريقيا بينما كانت القبائل البدائية تعيش في أوروبا. وفي الوقت الذي كان سليمان يبني هيكله في اورشليم كان النوبيون في أوج حضارتهم.

ويشامل المؤلف: هل يستحق معبد أبو سمبل تكاليف رصفه؟ ويرد عليه شامبلين الذي زار أبو سمبل عام ١٨٢٩ أن هذا المعبد العظيم يستحق بمفرده الرحلة إلى النوبة. وكان ليوركهارت، كما سبق القول، فضل اكتشاف هذا المعبد عام ١٨١٣ وكتب عن رأس رمسيس الثاني المائلة التي كانت أجزء الوحيد الظاهر فوق الرمال: «تبر هذه الرأس عن شباب يقارب النموذج اليوناني للجمال أكثر من أي تمثال مصري آخر». وتقول اميليا إدواردز عن التباثيل الأربعة المائلة لرمسيس الثاني: «وجه هذا الملك هو أجل وجه تركه لنا الفن المصري - وجه أجل رجل عرفه التاريخ كله». وقد تحس برست لهذا العمل الفني الرائع بعد أن شاهد المعبد في القجر وفي المساء وفي الليل المفسر. حتى أوزبرت لانكستر الذي لا يميل كثيرا إلى العبارة المصرية والذي لم يصبه

ووضعها على أساس مبني فوق مستوى البحيرة الجديدة على ارتفاع ٢٠٠ قدم دون الاخلال بتوازنه الحالي.

ومهما يكن مصير النوبة، فلسوف تبقى النوبة ما بقيت ذاكرة الانسان، ذلك لأن النوبة لن تموت لأنها جزء من معرفتنا الشاملة الكاملة لأنفسنا. فالنوبة بتاريخها المجد المتصل العريق تحكي كل قصة الانسان على هذه الأرض بما حملها من سلام وحرب ومن آلام وآلام ومن أفراح وأحزان ومن هزائم وانتصارات ومن سيطرة وعبودية ومن جمال وفناء. ويمكن أن نعرف أنه في عصر بريكليس وسقراط وبذا وكونغوشيوس والمسيح، ولدت ألف سنة كانت الأسرة النوبية تحكم في نباتا وفي مروي . . . وفي النوبة عاش أباء الصحراء . . . أحرار الفكر في ذلك الزمن البعيد.

توفيق حنا

هذا التفرعون المصاب بمرض العطسة، يقرر أن واجهة المبد شيء ملط ورائع.

وقد بني هذا المبد بحيث يتسكن شعاع الشمس في منتصف فبراير من الوصول إلى أقصى مكان في المبد، أي إلى الهيكل عند أقدم الألفه، وكأنه زائر من السماء، مما يدل على الدقة المصارية الفائقة. ومن أروع النقوش الخاطئة في هذا المبد معركة قادس، وهي أول معركة في التاريخ توضح لنا أن استراتيجية توزيع الجيوش كانت، كما يقرر برست، فنا معروفًا لقداماء المصريين. وهذه المعركة مسجلة على مساحة طولها ٥٧٤ قدم وارتفاعها ٢٥٤ قدم يبدو فيها ما يقرب من ١٠٠ فرد بالإضافة إلى مئات التفاصيل الدقيقة التي تصور لنا صورة كاملة للحياة في الجيش المصري القديم.

ويقول البروفسور بينرو جازولا وهو صاحب المشروع الإيطالي لانقاذ هذا الأثر المبكر، إن من الممكن إنقاذ هذا المبد برفع كل الكتلة الصخرية

أدب الكومنولث

Commonwealth Pen edited by A. L. McLeod.

Cornell University Press. \$8.50

عرف لا يخلو من الخطأ. فليست كندا وإستراليا ونيوزيلندا قطعة من بريطانيا، ولا ارتباط ثقافي من جانب دول الكومنولث في أفريقيا وآسيا وبريطانيا. فلكل بلد من هذه البلاد قومية المستقلة وكيانه الخاص، وتسلخ هذه البلاد عن بريطانيا، على ما بينها من تين الروابط، بقدر ما تسلخ بريطانيا عن فرنسا مثلا. ومن ثم فانه من لغو الحديث أن يقال إن أدب نيوزيلندا أو كندا أو إستراليا أدب انجليزي يصدر عما وراء البحار، وأصدق ما يوصف به هذا الأدب هو أنه أدب نيوزيلندي أو كندي أو إسترالي كتب باللغة الانجليزية. وليس اصطناع الكاتب الأفريقي أو الآسيوي لغة الانجليزية كأداة تعبير إلا زولا على ضرورة لا يمكن الانقلا منها. فاللغة الانجليزية أكثر شيوعا من اللغات الأفريقية أو الآسيوية، والكاتب

العرف كثيرا ما يجمع، فيحرم ويحلل، ويمنع ويمنح. وقد دأب العرف على أن يمد بعض دول الكومنولث، كنيوزيلندا وكندا وإستراليا، وقمة من بريطانيا انتقلت إلى ما وراء البحار. فهذه البلاد يسكنها مستوطن أبيض ينحدر من أصلا ببيض وقد جلمهم من بريطانيا في زمن غير. أما سائر دول الكومنولث، وهي مجموعة الدول الأفريقية الآسيوية التي آلت مقاليد الحكم إلى أبنائها في أعقاب الحرب العالمية الثانية وآثرت أن تبقى على علاقاتها مع بريطانيا حرصا على تبادل المنافع، فهي مرتبطة ثقافيا ببريطانيا على الرغم من ظفرها باستقلالها عنها. هذا هو العرف الشائع من دول الكومنولث، وهو فيها ترى كثير من الجامعات الغربية، وفي طليعتها جامعة نيويورك التي أصدرت الكتاب الذي نحن بسبيل استعراضه،

الأفريقي أو الآسيوي الذي يريد أن يعرف الغرب بانتاج بلاده الفكري لا يمكن أن يصل إلى الغرب عن طريق لغة بلاده والملمون بها من غير بلهيا قليلون. وكذلك قد تكون اللغة الإنجليزية وسيلة للتوسيع بين أبناء أمة تتحدث بأكثر من أربع عشرة لغة وثيف وثلاثمائة لغة كما هو الحال في جمهورية الهند. ولكن من الأمور التي تذكر فتحده أن الكاتب الأفريقي أو الآسيوي حين انبرى للكتابة باللغة الإنجليزية وجندها في خلق صور فنية، أتى بآيات من الابداع الفني، جعل المثقون عن الفكر الجديد والأدب الجديد يحسون الظن به ويسجلون له فضله ويشعرون، ويفسحون له مكانا إلى جوارهم كواحد من بناء الفكر، وهو شيء ما كان من المأمول أن يحدث لو قصر نفسه على الكتابة بلغة الأصلية.

لن أشرف جامعة نيويورك على إخراج هذا الكتاب، فهدت بكتابة فصوله إلى صفوة من مؤرخي الأدب بدول الكومنولث حتى يتبين لنا أن نرى أدب هذه البلاد بمنظار أهلها. فأدب الهند لا يتحدث عنه إلا هندي، وأدب باكستان لا يكتب عنه إلا باكستاني، وأدب غرب أفريقيا يأتي من قلم واحد من أبناء غرب أفريقيا، وهكذا دوليك لا يتقحم غريب نفسه على مجال ليس هو صاحب المعرفة به.

لن نقف طويلا في هذه المجالة عند أدب نيوزيلندا أو استراليا أو كندا أو اتحاد جنوب أفريقيا الذي كان من الدول الأعضاء في الكومنولث حين نشر هذا الكتاب. وبحسبنا أن نشير إلى بعض الظروف التي نما في ظلها الأدب فيها، وبعض الأسماء الكبيرة التي أصابت شهرة دولية. فأغلب الظن أن القارئ العربي يحس بفضول أكبر نحو أدب بلاد تشاكلة في الظروف التاريخية والسياسة والاجتماعية، وكتاب ينتسبون إلى قارتين هو مثل في كل منها. ولقد قدمت نيوزيلندا للعالم الناطق باللغة الإنجليزية الكتابة كآثرين ماسنغفيلد (١٨٨٨ - ١٩٢٣) التي يعتبرها البعض أعظم كاتبة لقصة القصيرة في اللغة الإنجليزية. أما الأدب الكندي فإن أكبر حدث أثر فيه هو

اشتداد حركة الهجرة إلى دبروع غرب كندا في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر. وأشهر كتاب كندا هو أحد سلسلتها المرفوقين، وكان قبل اشتغاله بالأدب والسياسة محاضرا في الاقتصاد السياسي بالجامعة، ونفى به ستيفن ليكوك (١٨٦٩ - ١٩٤٤). وقد برع في كتابات المزل والدعابة، وهو بالقياس إلى الأدب الكندي ما يكونه المرحوم عبد القادر المازني بالقياس إلى الأدب العربي، ومن أشهر كتاباته «صور سريعة ضاحكة لبلدة صغيرة». ومن أشهر كاتبات كندا مازو دي لاروش وكتبها مطبوعة في إنجلترا. وقد أجادت في رواياتها في عرض صورة حياة الأسرة بكندا، وكان منحها في الكتابة رصد الأحداث في حياة أجيال متعاقبة.

ولعل أشهر كاتب قصصي يعرفه قراء العربية هو رايدر هاجارد (١٨٥٦ - ١٩٢٥)، الذي أجاد في وصف المثريات وسرد المغامرات. ويأتي هذا الكاتب الشعبي من اتحاد جنوب أفريقيا. عل أن اتحاد جنوب أفريقيا تحف عالم الأدب بكتابة أقل شهرة من رايدر هاجارد وإن كانت أعظم من قدرا في شخص الكتابة أوليف شيرر (١٨٥٩ - ١٩٢٢). فروايتها قصة مزروعة أفريقية أدب إنساني حي أضافت شيئا ذا بال إلى تراث الرواية العالمي. وضمون الرواية يعالج مشاكل المستوطنين البيض باتحاد جنوب أفريقيا والزنوج من قبائل البانتو الذين سعى المستوطنون البيض على أراضهم. وقد لاقت الكتابة عتا من المستوطنين البيض مثلها في ذلك مثل كل كاتب منصف بجنوب أفريقيا. والرواية أشد ما تكون اتصالا بمشاكل الساعة في هذا البلد المكتوب بالفرقة التصريعية.

غير أن زينة هذا الكتاب، عل ما نرى، هي هذه الفصول التي عقدت عن الأدب الأفريقي أو الآسيوي. فنحن قراء العربية، كما أسلفنا، أكثر اهتماما بما يدور في قارتينا أفريقيا وآسيا، ونحن نقطن رقعة واحدة من العالم، وتاريخنا وظروف تطورنا ونحورنا تؤلف كثيرا من وجود الشبه بيننا. وكذلك نحن ندرك الكثير عن الرجل الأبيض، ولكننا لا

وضائقات بلادهم الاقتصادية وأمانهم المستقبل. ولقد انتجت جزر الهند الغربية كاتبا من هايتيكا طارت شهرته في أوروبا وأمريكا وهو كلود ماركى (١٨٩٠ - ١٩٤٩)، الذي ندد باضطهاد الزنوج ودافع عن حق الزنجي في الحياة بمنف وإيمان في لغة تكاد تنفجر عباراتها تحت تأثير هذا العنف وذلك الإيمان. ولم يزدهر أدب الملايو وسنغافورة كما ازدهرت آداب دول الكومنولث الأخرى. فالملايو كانت محط رحال كثير من النازحين من دول شرق آسيا، نزل بها الهندوس وأهل البنجاب وسيلان وكثيرون غيرهم. وتنوع الشعوب التي زحمت إليها وتنوع ثقافتها جعل الوحدة الفكرية أمرا محالا.

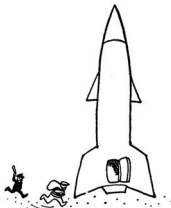
وإذا ذكرنا أن اللغة الانجليزية لم تكن لغة التعليم الأول بها، أصبح طبيعيا أن تكون هذه البلاد عاربة من أدب يكتب باللغة الانجليزية. على أن الحرب العالمية الثانية واحتلال اليابان للملايو وسنغافورة قضى على رتابة الأمور الفكرية ما بين تاريخي احتلال اليابان وسجلاتها عنها، فظهرت عدة كتب بالانجليزية تصف المحن التي عاشتها الملايو وسنغافورة في إبان تلك الحرب.

نحيط إلا بالقليل عن أدب الرجل الأفريقي أو الآسيوي على وجه منهجي بحث.

والأدب الزنجي الأفريقي يبشر بمستقبل مزهر، ومن المقدور أن يكون للأدب العالمي منه كسب كبير. فالأدب الزنجي الأفريقي، على ما هو عليه الآن، يسقط الضياء على دقائق غنية في النفس البشرية. وهو أدب شعبي كأدب الملحم والمواويل عندنا، يعرب عن النفس الكلية، إذا جازت هذه العبارة، لكل أمة من أم الزنج، إذ تشترك فيه كل عرقية الأمة انطالقة؛ وهو على هذا الوجه يذو الأدب الذي ينفرد بانتاجه أديب واحد. فيها يبلغ الأديب الواحد من الاحاطة بحياة الأمة وسياة الفرد، فلن تكون الصورة الفنية الأخيرة التي يعملوها في أدبه أكثر شمولاً من الصورة الفنية التي يعملوها شعب بأسره، ولن يكون تصوير الأديب الواحد للحياة أصدق من تصور الأمة بأسرها لحياتها.

ومن أعظم أدياب الزنوج بأفريقيا الزعيم جومو كينيا رائد حركة التحرر في كينيا وإمامها. وقد درس كينيا في مدرسة لندن للاقتصاد، كبرى كليات الاقتصاد بالملكة المتحدة، وتخرج فيها. وقد أتاحت له دراسته أن يملك ناصية البيان الإنجليزي، الأمر الذي جعل ترجماته للقصص الشعبية لقيائل الكيكويو بكينيا آية في البلاغة وقوة التأثير، وسوف يبرز أثرها في بناء أدب الزنج بأفريقيا حين تستكمل دول الزنج المستقلة حديثا كافة مقومات الاستقلال.

وإلى عهد قريب كانت جزر الهند الغربية تقتصر إلى أدب يفصح عنها. فالطبقتان المتوسطة والعليا، وهما طبقتا الحكام وأصحاب المال والنفوذ والتجارة، كانتا يميزهما الوعي بأنها من جزر الهند الغربية. أما الوطيون من سكان جزر الهند الغربية فلم تسنح لهم الفرصة لبراز مواهبهم الأدبية لافتقار الجزر إلى المعاهد العليا للتعليم. أي أن كافة الظروف تأسرت على حرمان جزر الهند الغربية من أدب يعرب عن قوسيتها، حتى إذا جاءت الدعوة إلى الاستقلال في أثناء الحرب العالمية الثانية وظفرت البلاد باستقلالها بعد أن وضعت الحرب أوزارها بدأ كتاب جزر الهند الغربية يفصحون عن أنفسهم



ونظم هذا المقال باستعراض فيه تودة وأناة عند أدب باكستان والمحدث. ويجدر بالذكر هنا أن تراث المهتموس والسلمين الفكري يحفل بمضارة عريقة في القدم وتحف أدبية لا تقل عن نظيراتها في أدب الغرب، الأمر الذي جعل الكتاب هناك يقبلون على التصير بالانجليزية دون أن يشعروا من ذلك على تراهم العريق. ومن شعراء باكستان الذين نشرت لهم مطابع إنجلترا إنتاج قرائهم الشاعر آرات حسين، وقد أدرجت قصائده جنباً إلى جنب مع الشعراء الانجليز المعاصرين في ديوان يحمل عنوان «شعر من أكسفورد» صدر عام ١٩٤٨. ويرى أثر الشاعر الميتافيزيقي جون دن من شعراء القرن السابع عشر بانجلترا والشاعر المعاصر ت. س. إليوت واضحاً أم الرضوح في شعره. وقد برز آرات حسين في النقد والتأريخ الأدبي لشعر الانجليزي، ومن بين كتبه في النقد دراسة عميقة دقيقة للشاعر جون دن وهو شاعر لا يكتب عنه، باعتراف كافة النقاد الانجليز، إلا ناقد فهاة بمائة مقتر.

على أن أمير شعراء باكستان هو الشاعر محمد إقبال (١٨٧٦ - ١٩٣٨) الذي سار صيته في الشرق والغرب. وقد كتب إقبال باللغة الأديبة، وترجمه المستشرق الانجليزي أ. نيكلسون إلى الانجليزية. ومن أشهر منظوماته «الشكوى» و«جواب الشكوى» اللتان أنشأهما على غرار «رباعيات الخيام» في موضوعات وطنية تلتب حماسة. وفي النقد الأدبي نذكر من بين النقاد المبرزين الباكستانيين السيد معظم حسين الذي نشرت له مطبعة جامعة أكسفورد ترجمة انجليزية «المسلمات السبع» وقد صدرها بمقدمة نقدية شافية لشعر الجاهل. ومن بين المؤلفات بالانجليزية عن الفلسفة الإسلامية ما كتبه سيد نواب علي عن الغزالي، وما كتبه خليفة عبد الحميد عن ابن سكرية.

أما المحدث فقد أهدت إلى رياض الفكر العالمي باقة زاهرة من كتاب النثر والشعر والرواية، وليس هذا بكثير على الأمة التي أنجبت طافور أول أسوي يفوز بجائزة نوبل للآداب، وكان حصوله

عليها عام ١٩١٣ حدثاً ترددت أصداؤه دوية في العالم كله. ويبدو أن طافور جمع فنون الدنيا كلها في راسخ يديه، فهو كاتب مسرحي ومثل ومخرج وموسيقيار ومصور ومرب وفيلسوف ومصلح، وهو على ذلك وطني يلتقي بنفسه في لجة السياسة المحلية من حين إلى حين، ثم يتصدى دائرة الوطن ليشغل نفسه بمشاكل السياسة العالمية وسائل تهية السعادة للبشر أجمعين. وهو مثل حي في ضخامة الانتاج وتنوعه، وقد بسطت حياته الفكرية العاملة جناحها على فترة ناهزت خمسين سنة. ومن كتبه المروقة في الغرب ديوان أطلق عليه اسم «جيتال» كتبه في الأصل باللغة البنغالية ثم ترجمه بنفسه إلى اللغة الانجليزية. وقد قدم له الشاعر الراحل ولم ينظر بيتس بمقدمة لا تنسى جاء فيها: وهذه المقطوعات . . . تكشف في الفكر الذي تنضجه عن عالم كنت أحلم به طوال عمري . . . وإذ تصاقب الأجيال سوف يتلخى بها الركب في صوت خفيض في المسيرة على الطريق، أو حين يمثل الناس صفحة الماء في قواربهم ويفرربونها بمجازيفهم. وسوف يتسم بها العشاق وهم ينتظرون لحظة اللقاء، فهي طريقهم إلى محبة الله . . . هذه المحبة التي هي بمثابة معبد سري تنقل فيه عواطفهم المرة وتظهر من مراتبها وتجهد شبابها. وتفتش كتابات طافور زعامة دينية أوجزها ودافع عنها في العبارات الآتية: «التصيب الأدنى من أدبنا في المحدث أدب ديني، لأن الآله الذي يحل بيننا ليس إلهاً بعيداً عنا. هو شطر من بيوتنا، كما هو شطر من معابدنا، وهو الضيف الرئيسي الذي إياه نجل. وفي فصول الزهر والنثر، وفي مجي المطر وفي اكتمال الخريف نرى حافة رداه ونسنع وقع خطواته. ونحن نمبه في كل ما نميد من أشياء حقيقية، ونحبه حيث يجب أن يكون حينا. في المرأة الخيرة نحس به، وفي الرجل الصادق نلتيه. في أطفالنا يولد المسرة تلو المسرة . . . ومن ثم فإن أغانيها الدينية أغاني حب . . .»

وقد طلى صيت طافور على أصواء أدبية كثيرة. فالهاثما غاندي مثلاً صاحب زعامة أدبية كما هو صاحب زعامة روحية. ولعل الزعامة الروحية عند سواد

PRACTICAL ARABIC

G. C. Scott

A manual for English-speaking students who wish to learn modern spoken Arabic. Grammar and syntax are treated fully and the Arabic script is taught by a new method which avoids mental transliteration in the early stages

21s.

THE TEACHING OF ARABIC

Mervyn Hiskett

A handbook for primary and secondary schools, which provides full theory for the teaching of Arabic as a foreign language.

4s. 6d.

LONGMANS

48 GROSVENOR STREET LONDON W.1.

الناس أعظم شأنًا من الزعامة الأدبية، ولكن مؤرخ الأدب الذي يعني بشئون الأدب فحسب لا يملك إلا أن يشبث الفضل لصاحبه، فيذكر لغاتدي أنه صاحب أسلوب صاف ساكن هو مرآة لسكينة نفسه وصفاتها، وهو في نفس الآن أسلوب سهل متنع. وشري جواهر لال نهرو ناث بارع، في كتاباته إنسانية لغاتدي. وقد نشر «سيرة حياته» عام ١٩٣٦ وهي ترجمة حياته الخاصة، و «نظرات في تاريخ العالم» عام ١٩٣٩ و«اكتشاف الهند» عام ١٩٤٦. وتكاد تكون الهند البلد الأوحى في بلدان آسيا الذي يحقق نظريات أفلاطون في الحكم حيث يقضي في كتابه الجمهورية بأن تناط بالفيلسوف شؤون الحكم والادارة. فريش جمهوريتها رادا كريشان فيلسوف وأستاذ اشغل بتدريس الفلسفة الشرقية في جامعة اكسفورد، وله مؤلفات كثيرة في الفلسفة نذكر منها «نظرة مثالية للحياة» الذي صدر عام ١٩٣٢، و «الديانات الشرقية والفكر الغربي» عام ١٩٣٩. والفيلسوف رادا كريشان، على شاكلة أستاذه أفلاطون، يكتب الفلسفة بلغة الأدب دون إخلال بدقة المنى.

ولم تتخلف المرأة الهندية عن قافلة النهضة الأدبية بل لحقت بها وسبقها أيضا. وأبعد الهنديات أثرًا في أدب الهند المعاصر الشاعرة سادوجيني نايدو، فهي بحق ملهمة جيل كامل من شعراء الهنود الذين نظموا باللغة الانجليزية. وقد أصدرت ثلاث مجموعات من الشعر هي «العتية الذهبية» عام ١٩٠٥، و «طائر الزمن» عام ١٩١٢، و «الجنح المهيض» عام ١٩١٧. وهذه المجموعات تؤلف ثلثية تشهد بأنه كان من المرقوب أن يكون للشاعرة المذكورة لواء زعامة الشعر في الهند على الكتاب والكتابات على السواء. وتكسو سماء شعرها غمامة من التصوف؛ وهي شاعرة الطبيعة كالشاعر الانجليزي ولبي وريذورث، ولكنها تملو على حدود تصوير المشهد الطبيعي، فتجبل النظرة في عالم المطلقات والمستغزرات الذي يكن فيها وراء الطبيعة. وشعراء اليوم بالهند يتدرجون تحت أربع مدارس:

فهناك الثنائون والتقليديون والثوار التجريبيون وأصحاب الشعر الجديد. وينتمي إلى المدرسة الأخيرة الشاعر الشاب دوم موراييس الذي ظفر بمجازة هوثورن الأمريكية للشعر عام ١٩٥٧ بديوان عنوانه «هداية». على أن أكبر الأحداث الشعرية كان ظهور ديوان «الشعر الهندي الحديث» عام ١٩٥٨، الذي يتألف من خمس وسبعين قصيدة، توفر كتابها على ترجيحها بأنفسهم من لغاتها الأصلية إلى اللغة الإنجليزية، وهو الأمر الذي يثبت أن شعراء الهند على اتصال في ثقافتين على الأقل، هما ثقافتهم الوطنية والثقافة الإنجليزية.

لقد فتحت لاقبال من باكستان ولطافور من الهند أبواب الأدب العالمي على مصاريها،

واسماها يثيران التفاضل بين كتاب آسيا وأفريقيا، وسوف يتردد ذكرهما في المحاضر والمستقبل في قاعات المحاضرة والدرس بمجاسمات القرب بقار ما تتردد أسماء أدباء القرب في جامعاتنا. والكتاب الذي بين أيدينا نشر ليسط هذه الحقيقة لأول مرة. فانت تستطيع أن ترجع إليه كموسوعة في أدب أية دولة من دول الكومنولث. ولكن ما هو أخطر شأننا من ذلك أنك سوف ترجع إليه للاساطة بانتاج أدباء أفريقيين أو آسيويين حان الوقت لقائهم. وبقيتنا أنك سوف تسعد بهذا اللقاء، فسوف تجد بينهم الصحة الطيبة، والمعرفة التي نحن إليها.

فخرى قسطندي

الفتوحات الإسلامية

The Great Arab Conquests

John Bagot Glubb. Hodder and Stoughton. 35s.

الدائرة كليا وينتقل بذلك من دور عسكري مع العرب إلى دور المؤرخ المستشرق. وهذا هو الدور الذي يحاول المؤلف أن يقوم به في كتابه الجديد «الفتوحات العربية الكبرى». فهو يؤرخ للعشرين سنة الأولى من التاريخ الإسلامي، تلك الفترة التي يدعوا بفترة «الحماس الديني». وهو يؤرخ لقناحية العسكرية بصورة عامة ويقول في هذا المجال: «لم يسبق لكاتب عربي أو أوروبي، حسب علمي، أن استطاع أن ينتج سردا واضحا وسبقولا للفتوحات العربية خلال العشرين سنة الأولى من موت محمده. وهنا يمرض المؤلف علينا المؤاملات التي أهله لقيام بما لم يستطع أحد قبله أن يقوم به. فهو رجل عسكري درس اللغة العربية كلغة حية، واستعملها أثناء عمله لفترة طويلة في الشرق العربي. وهو قد عمل مع العرب وقاد جنودا من البادية في تلك الأراضي التي شهدت المعارك الإسلامية والفتوحات الإسلامية. فبر أن هذه المؤاملات ذاتها هي التي تحول أحيانا بين المؤلف وبين

«الفتوحات» العربية الكبرى» هو آخر مؤلفات السير جون باغوت كلوب، الذي عرف حيننا من الوقت باسم كلوب باشا. وهو يقع في حوالي ثلاثمائة وسبعين صفحة من الحجم المتوسط، ويتناول العشرين سنة الأولى من التاريخ الإسلامي، وبصورة خاصة القناحية العسكرية منه.

ولا يستطيع المراقب وهو يراجع هذا الكتاب أن ينفل الكتب الأربعة الأولى للمؤلف، وهي بالتتالي: «عسكري مع العرب» و «قصة الجيش العربي» و «بريطانيا والعرب» و «الحرب في الصحراء». فتي كل تلك الكتب تربط شخصية المؤلف بموضوعة أشد الارتباط. فهو إما أن يكتب عن دوره الخاص في أحداث معينة، وإما عن آرائه وانطباعاته وعلاصة تجاربه ودراساته. ولكننا نلاحظ أن الدائرة في كل كتاب تتسع عن دائرة اكتساب الذي سبقه، كأنما يحاول المؤلف أن يتخلص تدريجيا من ذلك الارتباط ليخرج من

رواج كتابه. ويتضح ذلك أول ما يتضح في اختيار اسم الكتاب ذاته. فالفتوحات التي اعتاد المسلمون على مر العصور أن يسموها «فتوحات إسلامية» يسميها المؤلف «فتوحات عربية» - هذا رغم اعترافه هو بأن الإسلام هو محركها ودافعها وهدفها. إنها عربية بالطبع لأن الذين قاموا بها عرب، ولكنها إسلامية في كل شيء عدا ذلك، وحتى العرب الذين قاموا بها لم يقوموا بها للعروبة وإنما للإسلام.

إلا أن جهد المؤلف مشكور وسعيه محمود. فقد أنتج بالفعل قصة أكثر ارتباطاً وأيضاحاً لقراء الإنجليزية تعرض لعشرين سنة الأولى من التاريخ الإسلامي. وقد أسهم على طريقته الخاصة في إيقاظ وهي التريبيين فيها يختص بالعرب وتاريخ العرب.

إبراهيم أبو ناب

أن يخرج شخصيته كلياً من الموضوع. فهو في بعض الأحيان يحشر آراءه بين حقائق التاريخ، ويكشف عن أوجه الشبه - حسب رأيه - بين ما مضى وما هو كائن، ليستخلص قراء الإنجليزية العبر التي يريد لهم أن يستخلصوها. ولعله في هذا إنما يهدف إلى تقريب التاريخ الإسلامي إلى أفهام قراء الإنجليزية وإلى زيادة التشويق، ولكنها أيضاً مثل على عدم استطاعة المؤلف إخراج نفسه كلياً من الدائرة. وقد تكون مصلحة النشر هي التي اقتضت ذلك، أو لعل المؤلف لا يستطيع أن يتخلل عن طائفة قرائه التي اعتادت أن تراه في كل صفحة من صفحات كتبه.

ويبدو أيضاً أن المؤلف لا يستطيع مقاومة إغراء التبسيط. ولعله مضطر إلى ذلك لفهمه لطبيعة قرائه أو لضيق المجال، أو لعله يهدف من وراء ذلك إلى

صورة حديثة للسودان

The Republic of the Sudan K. M. Barbour.

University of London Press 42s.

المنطقة اعتياداً أساساً. قصة أراض كثيرة ما زال غير مستقلة استقلالاً كاملاً. وتجدر الإشارة إلى أن الخزان الذي يبنى الآن في الرصيرص، سيزيد من مساحة الأرض المزروعة في هذه المنطقة.

والقارئ يخرج من هذا الكتاب بصورة واضحة عن إمكانيات السودان الاقتصادية، والمشاكل التي يجب حلها لتطوره ورفع مستوى معيشة سكانه. فهو، من ناحية، بلد عظيم المساحة، الحياة فيه - كما يصفها المؤلف - «جذابة، متنوعة، مثيرة». وهو، بأراضيها الخصبة الوفيرة وغاباته وأنهاره، غني بالامكانيات التي تضمن العيش الكريم لأضعاف سكانه الحاليين. ومن ناحية أخرى، فإن رقعة القطر الواسعة تجعل مهمة المواصلات فيه مهمة شاقة، وتجعل إدارة شؤونه بطريقة فعالة أمراً يحتاج إلى بذل طاقة خاصة. ثم إن اختلاف عناصر السكان وتفاوتهم الحضاري، يضع على كاهل القائمين على رسم المناهج الاقتصادية له حلاً من نوع معين. وعلى

مؤلف هذا الكتاب، المستر ك. م. باربر، محاضر في الجغرافيا في الكلية الجامعية بلندن، وقد عمل قبلاً محاضراً في كلية الخرطوم الجامعية، ثم في جامعة الخرطوم. ولهذا فالكتاب مهم، أصلاً، الطالب والقارئ المتخصص. ولا شك أن هذين - الطالب والقارئ الجليلي - سيجدان كتاب المستر باربر مستفيضاً شاملاً، يحوي وصفاً لهذا القطر الواسع، بصحاريه وجباله، وأراضيه أنخصبة الممتدة وغاباته، ومحصولاته وأمطاره، وأنهاره وسنائه. وقد وجدت متعة وفائدة عظمتين، من قراءة بعض فصول هذا الكتاب، عن أجزاء من القطر - وأنا أحد مواطنيه - كانت معرفتي بها ضحلة بها ثغرات كثيرة: مناطق في الشرق والجنوب والغرب. وأنه بصفة خاصة بالفصل عن السهول الخصبة في وسط السودان، التي تمثل أرض مشروع الجزيرة جزئياً منها. ويبدو من قراءة هذا الكتاب أن مستقبل السودان الزراعي يعتمد على هذه

يتحدث عن العرى التاريخية التي ربطت السودان منذ
 اقدم بجهرائه في الشمال والشرق والغرب. وإنه لما
 لا شك فيه أن أخطر حدثين في تاريخ السودان هما:
 أولاً دخول العرب، وثانياً قيام الحكم الثنائي في مصر
 الأخير. فقد طبعت الحادثة الأولى السودان إلى
 الأبد بالطابع العربي في الدم واللسان وطريقة العيش
 وأسلوب التفكير. وكانت الحادثة الثانية بمثابة
 نافذة أطلت منها الحضارة الغربية، ووضعت القطر
 فجأة وجهها لوجه أمام القرن العشرين، بكل ما يعني
 ذلك من مزايا ومشاكل. والكاتب يدرك هذا تمام
 الإدراك، ويستفيد من كل فرصة تسنح له لينبه
 القارئ إلى خطر هذين الحدثين. ولكنه - ولعل
 الذنب ليس ذنبه - يحاول أحياناً أن يقلل من شأن
 الأول، ويضخم من شأن الثانية.
 ومهما يكن الأمر، فلا شك أن القارئ سيجد
 هذا الكتاب معواناً على زيادة معرفته بقطر بدأت
 الأنظار تنصب إليه أكثر من ذي قبل في السنوات
 الأخيرة.

الطيب صالح.

سبيل المثال، تعيش في القطر مجموعات من البدو
 الرحل، مثل قبائل البجا في الشرق وقبائل الكبابيش
 والبقارة في الغرب. ماذا تقبل الحكومة إزاء هؤلاء
 المواطنين حين تضع الخطط لتوفير المدارس
 والمستشفيات لهم؟ وما هو أصلح نظام للإدارة
 بالنسبة إليهم؟ وفي الجنوب مثلاً تعيش مجموعة من
 القبائل النيلية وقبائل وسط أفريقيا، بينها وبين
 السكان في الجزء الأوسط والجزء الشمالي من القطر
 بون ليس صديراً في التطور الحضاري. هذه
 المجتمعات البدائية وشبه البدائية، هي بمثابة
 مسؤوليات في عتق أولي الأمر، تحم عليهم أن
 يولوها عناية خاصة لتتساوى في التطور والوعي مع
 بقية أجزاء القطر. وفي الوقت نفسه، لا بد للقطر
 كله أن يسير بخطى حثيثة، حتى لا تفوته قافلة
 الأقطار الأخرى.

إلا أن الكاتب، لحسن الحظ، لا يقصر دراسته
 على الناحية الجغرافية فحسب، ولكنه ينفذ القارئ
 بمعلومات وافرة، مثيرة في فصول الكتاب، عن
 تاريخ القطر، وعن أصول سكانه وطرق حياتهم، كما



الفهرس

الصفحة	المقالة	الكاتب
6	كفافي والإسكندرية	جون هيث
14	نوعان من الكوميديا	زاهر شفيق
26	الصوفي يرثي أمه	لويس عوض
29	ماتيو آرنولد	عبد اللطيف الجمال
40	إلى جواد سليم	عبد الوهاب البياتي
43	نظرية البيوت في النقد	رشاد رشدي
51	صدفة	خليل الخوري
52	من "القبر المضطرب"	سيريل كونولي
62	قصيدتان	بدر شاكر السياب
65	رأي جديد في العلم ومنهجه	عبد الحميد صبرة
76	غيظ قطن	أمين العيوطي
79	سوزا	روبرت ريت
84	بريطانيا تحت المجهر	سهيل بديع بشروني
90	يقظة أفريقيا	جمال محمد أحمد
92	السد العالي والنوبة	توفيق حنا
97	أدب الكومنولث	فخري قسطندي
102	الفتوحات الإسلامية	إبراهيم أبو ناب
103	صورة حديثة للسودان	الطيب صالح